



**PAWEŁ PRÓCHNIAK**

**ZAMIAR ZE SŁÓW**  
(szkice, notatki)

# Zamiar ze słów

(szkice, notatki)

Paweł Próchniak

Zamiar ze słów  
(szkice, notatki)

Kraków 2011

© Wydawnictwo Pasaze, Kraków 2011

Redakcja: Renata Zając

Projekt okładki: Ilona Stec-Nicpoń

Na okładce zdjęcie autorstwa Pawła Próchniaka

Skład i łamanie: Regina Wojtylko

ISBN 978-83-927752-5-6

Druk i oprawa: Print Group Sp. z o.o.





## SPIS TREŚCI

### SORTES

Przeciw liczmanom (dwadzieścia lat później) .....	13
Miłosz: antypoda (uwagi) .....	19

### SZKICE DO PORTRETÓW

Julia Hartwig: wyczekujące słowo .....	25
Adam Zagajewski: reszta, żal .....	29
Jacek Podsiadło: sobą po mapie .....	37
Tomasz Różyczki: mapy popiołu .....	45

### ZAMIAR ZE SŁÓW

Nagie drzewa (o tomie <i>Jasne niejasne</i> Julii Hartwig) .....	51
Przeskoki, zgłębiania (nad <i>Gubionym</i> Krystyny Miłobędzkiej) .....	59
Gest cienia (notatki o <i>Cieniu</i> Jana Polkowskiego) .....	67
Wiersze o niczym (na marginesie <i>Niskich pobudek</i> Marcina Świetlickiego) .....	75
Candida albicans (uwagi o <i>Święcie szparagów</i> Artura Szlosarka) .....	81
Lotne pasmanterie (o <i>Koncentracji</i> i <i>Ulotnych obiektach ataku</i> Krzysztofa Siwczyka) .....	91
Stany niestabilne poezji (na marginesie tomu <i>Samochody</i> i krew Bartosza Konstrata) .....	103

GŁOS Z POGORZELISKA

Zimne światło (uwagi o <i>Katechetach i frustratach</i> ) .....	113
Zimny pogrzebacz (na marginesie powieści <i>Jedenaście</i> ) .....	119
Trylogia infernalna (notatki o prozie Świetlickiego) .....	125

KONTRAPUNKTY

Świętoszek, czyli szalbierz (zobaczone w Lublinie) .....	133
Rosja jako metafora (uwagi) .....	139

PRZYPISY .....	155
----------------	-----

NOTA .....	157
------------	-----

And now in age I bud again,  
After so many deaths I live and write;  
I once more smell the dew and rain,  
And relish versing. O my only light,  
It cannot be  
That I am he  
On whom thy tempests fell all night.

(George Herbert, *The Flower*)

SORTES

## PRZECIWI LICZMANOM

(dwadzieścia lat później)

### 1.

W połowie roku 1990, w pierwszym numerze „Tygodnika Literackiego”, pisał Jan Błoński w szkicu zatytułowanym *Przeciw liczmanom*:

We współczesnym myśleniu literackim toczy się – po cichu, niemal podziemnie! – spór, który dzieli nie mniej, niż polityczne różnice. Jest to spór o miejsce literatury w życiu zbiorowym.

Spór ten nie był nowy i trwa nadal. Jego oś biegnie pod prąd czasu – w stronę dylematów Młodej Polski i dalej, ku sprzecznościom stanowiącym o sile polskiego romantyzmu. Istotę owego sporu opisuje kilka kluczowych pytań. Czy literatura ma mówić jasno, bez upiększeń, prosto w oczy – całą prawdę o nas i o naszym świecie? Czy ma pozostać strażniczką grobów i wypisanego na nich dekalogu powinności? Czy może raczej powinna postawić na osobną prawdę, uwolnić się od kolektywnych zaciekawień i zobowiązań, pamiętając, że nic tak łatwo nie osuwa się w banał, nic tak szybko nie nasiąka obłudą, jak prawdy uznane i obowiązujące?



I dalej – czy polska literatura zawsze już będzie kręcić się w kółko? Czy musi pozostać w zaścianku, w granicach nudy swojskiej, tęgiej, bezpardonowej, z wieczną pretensją ubogich krewnych do spadku po niepewnych antenatach; i czy musi wciąż tęsknić do nudy importowanej – mocnej w gębie, awangardowej z ducha, ale w istocie skażonej poczuciem pustki, podszytej świadomością, że wszystko, czego dotknie, nieuchronnie zmienia się w konwencję? Innymi słowy, czy pisaną po polsku literaturę już zawsze będziemy upychać gdzieś między poczciwość i cynizm, wiedząc przy tym dobrze, że cynizm trąci nierzadko poczciwością, że poczciwość ma często wiele wspólnego z cynizmem? W szkicu, który przypominam i pokrótce streszczam, Błoński notował:

Jaka z tych różnic, odwróceń, przeciwstawień nauka? Chyba tylko ta, że musimy je przekroczyć, aby zacząć lepiej, skuteczniej rozprawać o literaturze i być może także, literaturę uprawiać. W istocie żaden z tych schematów myślowych nie jest prawdziwy, w tym sensie, że niezbyt literacką twórczość wspomaga.

Nic dodać, nic ująć. Z pytań zadawanych dwadzieścia lat temu można zapewne wyprowadzić wyraziste linie przeobrażeń, można je rozwijać i komplikować, można szukać w nich załączków ładu. O literaturze trzeba myśleć w porządku historycznym, trzeba w niej widzieć materię, owszem, nieskończenie zmienną, ale podlegającą przecież procesom dającym się uchwycić i nazwać. Warto jednak pamiętać, że takie spojrzenie uprzywilejowuje liczmanym, brata żywą myśl z frazesem, odbiera wagę pojedynczym tekstom – ich siłę i wartość zamienia na walutę poręcznych formuł.

## 2.

Obok szkicu Błońskiego w pierwszym numerze „Tygodnika Literackiego” ukazał się również rodzaj manifestu nowej literatury – wiersze Marcina Świetlickiego. Komentując je Marian Stala pisał, że autor *Dla Jana Polkowskiego* chce być „poetą wiernym własnemu, jednostkowemu doświadczeniu i własnej, wewnętrznej prawdzie”. Ta prawda ma „wymiar egzystencjalny”, jest głosem istnienia, żywej obecności, ale zarazem przekształcona zostaje w „wartość estetyczną”. Niepowtarzalna barwa tego głosu sprawia, że brzmi on mocno i czysto, a jednocześnie to właśnie ów osobisty ton – zabarwiony czymś na wskroś osobnym, zrodzony z poruszenia suwerennej wyobraźni – staje się domeną sztuki, tworzywem poezji, materią poddaną artystycznej kreacji. Tak zaznaczony zostaje jeden ze śladów przelomu. W taki sposób otwierała się możliwość odnowienia literackiej polszczyzny. Tę możliwość stworzyli poeci. I poeci najlepiej ją wykorzystali.

## 3.

Pierwszy numer „Tygodnika Literackiego” Andrzej Sosnowski czytał w Ameryce. Wtedy to po raz pierwszy zetknął się z poezją Świetlickiego. Po latach wyznawał na łamach „Dziennika Portowego”:

kiedy przeczytałem te wiersze, to [...] przyszło mi do głowy, że wrócę szybko do Polski i ze Świetlickim będziemy robić rewolucję literacką.

Nie można powiedzieć, by Sosnowski i Świetlicki w jednym stali domku. Ich pisarskie projekty wiele wówczas dzieliło i dziś

dzieli może jeszcze więcej. Jednak dwadzieścia lat temu obu poetom po głowie chodziła rewolucja. Dla każdego z nich oznaczała ona coś innego, ale w istocie jej stawką była możliwość odnowienia poetyckiej polszczyzny, uczynienia z polskiego wiersza czegoś, czym nigdy wcześniej nie był. Nie oznacza to oczywiście, że nikt przedtem nie toczył w wierszu walk o prawdę życia, o jego osobny sens, i o wolność słów, o głębię językowej wyobraźni. Rzecz w skali i randze tych poszukiwań. Ich najgłębszą ambicją było podbicie amplitud języka, rozbicie zaskorupiałych w nim form, przekroczenie zastanych granic, wejście w ciemność. Taka ambicja – na różne sposoby modulowana – przyświecała wielu poetom zaznaczającym swoje miejsce na literackiej scenie w latach '90 ubiegłego wieku. Kilku z nich wciąż warto słuchać. Wciąż piszą wiersze warte uważnego namysłu.

#### 4.

O poetach, którzy po roku 1989 starali się odnowić poetycką polszczyznę, skłonny jestem myśleć w kategoriach pokolenia, które wolno może określić jako „pokolenie przełomu”. Nie dlatego, że szli ławą, że mieli wspólne zapatrywania czy cele. Wręcz przeciwnie. Nie było im ze sobą nawzajem po drodze. Różnili się bardzo wyraźnie. Ich siłą były dobre wiersze. Mocne, świadome siebie, a przy tym – odważne, uczciwe, niepokojące. Taka plejada poetów nie zdarza się polszczyźnie często. Jeszcze rzadziej umiemy to dostrzec i sprostać śmiałości, z jaką nasz język za sprawą wybitnych wierszy oświetla miejsca pozostające dotąd w mroku. I jeśli ważny wiersz istotnie prowadzi nas tam, gdzie nikogo wcześniej nie było, to zarazem mówi o czymś, co domaga się

nazwania, co nie powinno zostać przemilczane, co jest tak przejmujące i ważne, że chwyta za gardło i toruje sobie ku nam drogę przez milczącą ciemność. Tak widzę kluczową dominantę „pokolenia przełomu”. I właśnie ze względu na nią słucham poetów tego pokolenia z uwagą.

## 5.

Gdybym miał posłużyć się liczmanami, to powiedziałbym, że w porządku kalendarza urodzin „pokolenie przełomu” otwiera Andrzej Sosnowski, zamyka je zaś Tomasz Różycki. I dodałbym, że poezja tego pokolenia ma trzy dominanty – wyraziste, ale zarazem przenikające się, używające sobie nawzajem znaczenia. Po pierwsze – byłaby to poezja zorientowana e g z y s t e n c j a l n i e, łapiąca wiatr w płuca, otwarta na prawdę życia (najważniejsi poeci tego kręgu to w moim odczuciu Świetlicki i Podsiadło). Po drugie – poezja nastrojona m e t a f i z y c z n i e, szukająca innego powietrza, nasłuchująca oddechu istnienia (w różnych rejestrach wiersza brzmi to u Tkaczyszyna-Dyckiego, Bonowicza, Szłosarka). Po trzecie – poezja nastrojona a u t o t e l i c z n i e, zwrócona ku sobie, poszukująca oddechu czystej frazy (jak ma to miejsce u Sosnowskiego, w ostatnich tomach Sendekiego, czy w gnomicznych poematach Marcina Barana). Gdybym miał nadal operować liczmanami, to dopowiedziałbym jeszcze, że wielu poetów „pokolenia przełomu” łączy poczucie, że pisarz pracuje nie tylko w języku, ale operuje też w obszarach wyobraźni, że jego ojczyzną jest symboliczna tkanka świata, że prawdziwym sposobem istnienia naszej rzeczywistości jest jej literacki wymiar – tak rozumiem niektóre wiersze Sosnowskiego, tak czytam Szłosarka i Różyckiego.

6.

Nie wiem, czy poezja tego pokolenia długo jeszcze będzie brzmiała mocno i czysto. Nie wiem, czy jej wielogłosowa faktura nie zniknie już niebawem pod warstwą historycznoliterackiego werniksu. Mam wrażenie, że wszystko w tym względzie zależy od tego, jak dziś będziemy ją czytać, na ile będziemy pamiętać, że liczone są zawsze przeciwko wierszom.

## MIŁOSZ: ANTYPODA

(uwagi)

1.

Dzisiaj wydaje się, że Miłosz jest jednym z tych poetów, którzy kształt naszego języka (i stojącej za nim wyobraźni) zmienili w sposób twórczy i trwały – poszerzyli granice polszczyzny, przydali jej siły i głębi. W dziejach polskiej literatury nie ma ich wielu – Kochanowski, Mickiewicz, Leśmian, może Czechowicz. Warto jednak pamiętać, że były czasy, kiedy w podobny sposób myślano o Polu, Konopnickiej, Kasprowiczu.

2.

Miłosz przez dziesięciolecia ogromniał. I nadal ogromnieje. Jego siła odsłania się jednak przede wszystkim po stronie czytelników, nie w dziełach innych pisarzy. Jeśli rzeczywiście tak jest, to historia literatury stosunkowo łatwo odstawi jego książki ad acta i zamknie nad nimi swoje wieko. Nie dla braku wagi tego pisarstwa, ale dlatego że literatura żywi się rezonansem, żyje z porównań. A z kim porównać Miłosza? Kto



z młodszych od niego poetów polszczyzny wytrzyma to porównanie?

### 3.

Dzieło Miłosza oszłamia rozmachem. Jest przy tym integralne i świadome siebie. Zostało ostro zarysowane, spina je mocno autorska sygnatura. Ale jest też w poruszający sposób wielokształtne i nieoczywiste. Autor *Ocalenia* mówi głosem, który rozpoznajemy bez trudu, głosem na wskroś własnym, silnym i apodyktycznym, ale zarazem jest to głos skłócony wewnętrznie, głos kogoś, kto godzi się na istnienie i nie zamyka oczu ani na jego piękno, ani na grozę, wobec której nawet poeta powinien milczeć. Tak nakreślonej skali trudno sprostać. To dlatego – jak sądzę – biegun Miłosza leży na antypodach uprawianej dzisiaj poezji. Jest biegunem odwróconym. Jego oddziaływanie widać najlepiej w gestach sprzeciwu. W programowej niechęci – jak u Sosnowskiego. W przekorze – jak u Świetlickiego. W zwarciu bardziej intelektualnym niż poetyckim – jak u Szlosarka. W przewrotności nawiązań – jak u Różyckiego. Wyostrzam metrykalny dystans, bo spojrzenie z takiej perspektywy pozwala dostrzec, że dzisiaj o sile oddziaływania autora *Traktatu poetyckiego* najmocniej zaświadcza wyrazistość napięć. Nie zawsze tak było. Starsi poeci łatwiej godzili się (i godzą) na gest akceptacji. Niekiedy ocierający się o manierę – jak bywa u Szubera. Niekiedy mocny poetycko – jak u Maja.

## 4.

Mam wrażenie, że Miłosz wciąż pozostaje dla nas tajemnicą. Porywa. Drażni. Budzi opór. Nie daje wytchnienia. Mówi coś, co w naszych uszach ciągle jeszcze brzmi jako przejmujące i ważne, coś, czego warto słuchać i czemu być może nie sposób odpowiedzieć. I może właśnie dlatego w pisanych dziś wierszach tak trudno usłyszeć echo jego głosu, echo – pełne wagi i znaczenia, odbzmiewające z nową poetycką siłą.

# SZKICE DO PORTRETÓW

## JULIA HARTWIG: WYCZEKUJĄCE SŁOWO

1.

Julia Hartwig pisze wiersze mądre, uważne, dyskretne. Jest ostrożna i oszczędna. Nie wyostrza dramatycznych tonów. Nie szuka efektów. Pisze wiersze wierne poruszeniom serca, wierne scenom i obrazom – ulotnym, żyjącym tylko w rozbłysku. Te poruszenia wrażliwości są poruszeniami świata. Przydają rzeczom i zdarzeniom istnienia. Uczą je trwać. Nam otwierają oczy na to, co zacierają się i znika. Stroją słuch, by potrafił rozpoznać „Wśród ciemnego milczenia sosen – krzyk młodziutkich nawołujących się brzoź”.

2.

Poezja Julii Hartwig trwa przy życiu. Pozwala dostrzec jak bardzo jest ono bujne i niepożyte, z jaką siłą zagarnia wszystko, co jest. Jak krzewi się w miejscach najbardziej nawet jałowych, w szczelinach, pęknięciach, w otwartych ranach. Ten nurt życia – unosi, porywa, fascynuje. Ale spojrzenie poetki na nim nie poprzestaje. Julia Hartwig patrzy też na miejsca puste. Widzi jak zblizniają się. Jak ich żywy puls – niknie, zamiera, ustaje. Jak zalewa je nurt innego życia i postępująca tuż za nim – niepamięć.

3.

Tej niszczącej fali sprzeciwia się poezja. Temu, co utonęło w wezbranych wodach, zapadło się w odmęt śmierci, uległo zniszczeniu, zetlało w oddechu zagłady, temu, co nie ma siły trwać, co nie potrafi już być – pozwala żyć wiersz. W jego świetle to, czego nie ma, odślania się oczom niczym zastygła w burszty nie kropla innego powietrza –

Głos łacinniczki był jakby trochę ostrzejszy,  
kiedy się do nich zwracała.

(Nigdy po imieniu)

Miriam była zawsze doskonale przygotowana,

Reginka słabsza, ale poprawna.

Trzymały się razem

i razem wychodziły z klasy przed lekcją religii.

Ostatni raz spotkałyśmy się niespodziewanie u wylotu

[Lubartowskiej,

na granicy świeżo utworzonego getta.

Stały tam onieśmielone jakby przydarzyło im się coś wstydliwego.

4.

Taki wiersz jest jak kamień. Jest nagrobną stelą. Trwa. Stawia opór zniszczeniu, sprzeciwia się ostatecznej zagładzie. Taki wiersz pielęgnuje kruchość istnienia. I pielęgnuje nadzieję – rodzaj pewności, że istnienie czyste i bujne powróci do nas –

Nie będzie zgliszczy ani ruin

wszystko zachowane tak jak przed zagładą

w świetle i rozkwicie

Ten rozkwitający blask przywraca niewinność, ustanawia na nowo niezmałcone trwanie pierwszych dni stworzenia. To o nich poetka mówi: „Tak będzie”. I pozwala nam zobaczyć, że już zmierzają tutaj, że już ku nam „wychodzą [ ... ] z przeszłości jak panny z kagankami oliwy”. W ten sposób wraca ta czysta chwila, kiedy nie wiedzieliśmy –

co spełnić się może  
a co na zawsze  
będzie odebrane

O tej chwili, o jej rozbłysku – pamiętają wiersze. I czekają na jej powrót – cicho i spokojnie niczym kamienie leżące na dnie górskiej rzeki.



## ADAM ZAGAJEWSKI: RESZTA, ŻAL

1.

Przed laty, w ważnym wierszu *Prawda*, pisał Zagajewski:

zaczepnij najgłębsze warstwy powietrza  
i powoli pamiętając o regułach składni  
powiedz prawdę do tego służysz w lewej ręce  
trzymasz miłość a w prawej nienawiść

Prawda dobrze czuła się wówczas w czytelnie zaadresowanej aluzji, ale była podszyta absurdem, miała posmak paradoksu. Niekiedy odsłaniała ją nagle wolta wyobraźni, zgrzyt ironii współbrzmiący z ostrością rozpoznań, dreszcz wiersza, który „rośnie na / sprzeczności lecz jej nie zarasta”. Częściej jednak wybrzmiewała w zdaniach mocnych i zarazem wymykających się z własnych granic, w dziwnych koniunkcjach słów wysuniętych na rym, w szybkim, łapczywym oddechu współbrzmień. I słychać ją było w dykcji niepokojących pytań – zadawanych z siłą metafory, w sposób komplikujący ich niejasny sens.

2.

Dzisiaj, po kilku dekadach, prawda poezji autora *Powrotu* jest bardziej epicka i wyraźniej medytacyjna. Jej faktura powstaje z fragmentów przenikających się opowieści, z cząstek życia, ułomków biografii, ze szkicowych portretów, realistycznie oddanych scen, obrazów malowanych spokojnie, z pietyzmem, ze zmysłowych wrażeń, których domyślamy się pod pociągnięciami stonowanych, czystych zdań, z emocji, które zyskują głos dopiero w poruszeniach pamięci, we wspomnieniu odtwarzającym detale dawniej niedostrzeżone, milczące tak długo, że są już prawie nieme, niemal martwe. Dziś wiersz Zagajewskiego częściej dotyka szczegółu, wychodzi od drobiazgu, i niemal natychmiast odsłania rozszerzającą się perspektywę. Niekiedy tak rozległa, że w jej ramach może zmieścić się wszystko. Oko poety rozpoznaje mądrość „we wszystkich rzeczach, / w ziemi i w powietrzu, w bólu i w milczeniu”. Niczym „idealny kosmonauta” widzi zatopioną w „rzece zapomnienia”, pogrążoną we śnie Europę –

pod szorstkim pleciem granic  
i dawnych nienawiści; Francja przytulona  
do Niemiec, Bośnia w objęciach Serbii.

Jego spojrzenie biegnie do miejsca opuszczenia, które może być wszędzie –

Bośnia, dzisiaj,  
Polska we wrześniu 39, Francja –  
osiem miesięcy później, Turyngia w 45,  
Somalia lub Afganistan, Egipt.

Chwyta kolejne odsłony życia, które zawsze tak samo drży i płonie. Dotyka okaleczonego istnienia – wciąż gasnącego „bez słowa”, nieustannie zżeranego przez czas i rdzę niczym wielkie statki porzucone „w prowincjonalnych portach”. Stara się „wziąć na siebie cały ciężar świata”. I jednocześnie próbuje objąć świat –

bezgraniczny, oddychający spokojnie, niebieski, doskonały,  
wyraźny i mglisty zarazem, bliski i daleki.

Takie spojrzenie wymaga odwagi. Jest w nim coś poruszającego. Ale kryje się w nim również niebezpieczeństwo ogólności, niebezpieczeństwo sprowadzenia poezji do tasowania talii kart, przekładania kulturowych sztonów.

### 3.

W poezji autora *Ziemi ognistej* odzywa się coś emfatycznego, jakaś potrzeba przerysowań, potrzeba odwołania się do poetyzmu, do gry stylistycznych figur. Słysząc w tych wierszach dziwną niezgodność tonów – intymnych, czułych, prawdziwych, ale też na wskroś literackich, ostentacyjnie zrobionych ze słów, z poetyckich klisz. Może tak pisze się poezję świadomą, że jest poezją, że współczesny wiersz przychodzi po wierszach pisanych od stuleci, że po nich dziedziczy swoją rękojmię. Może wiersz byłby głosem jeszcze bardziej bezradnym, niż jest, gdyby próbował o tym zapomnieć? Ale poezja Zagajewskiego pamięta też, że „Nic nie wiemy, rozpaczliwie nic”, że „wciąż nic nie możemy zrozumieć”. I pamięta również, że wciąż „Śpiewa to, co milczy” – zjawiająca się w miejsce pamięci „wiedza / lekka jak źródło w nocy”, milknący zmierzch,

którym „spokojnie oddychają drzewa”, i nasz bezgłośny oddech, tchnienie ciszy wypełniające na krótką chwilę płuca. To z wnętrza tej chwili trzeba mówić, z niej trzeba wyprowadzać tonące w nieistnieniu ulice „podwodnego miasta”, kształty „ostatecznej formy rzeczy”. W tej uchodzącej wraz z oddechem chwili żyją umarli – nasze mleczne rodzeństwo. W niej zakorzenia się czysta siła wiersza – roślinna, czuła, gwałtowna. I zarazem – uspokojona, uciszona, nieruchoma. To ona sprawia, że drżenie głosu spokrewnia się z drżeniem rzeczy, z drżeniem ciała, z dreszczem istnienia, które nagle odnajduje się w wierszu.

#### 4.

Wiersze autora *Anten* nie wstydzą się skazy patosu, nie wstydzą się mówić rzeczy poruszająco oczywistych, jakby w przeświadczeniu, że poezja – jeśli chce wymagać biegłości, jeśli ma być szkołą wyrafinowania, medytacją, przedśmionkiem mistyki – musi być też lekcją dla początkujących, wprawką w czytaniu, która jest niczym „wstępny kurs, prolegomena” do prawdziwej lektury. Czy te porządki da się uzgodnić? Czy poezja może dziś pozwolić sobie na prostotę – na prostoduszność wzruszenia, na oddech zwykłej składni? Czy można w niej pogodzić „Czerwone maki i czarny śnieg” – czerwone maki pijące polską krew i czarny śnieg nowoczesnej metafory? Zagajewski sądzi, że jest to możliwe. I stara się być wierny przeświadczeniu, że poezja, owszem, rodzi się z wątpliwości, utwierdza własną niepewność, ale przede wszystkim pielęgnuje uniesienie. Pozwala mu przetrwać niedobre dni, przyplwy udreki, lata pustki, skrupulatną gadatliwość recenzentów. Pozwala trwać nadziei – „zanim powróci noc, ko-

mary i ignorancja”. Autor *Płótna* dobrze słyszy pomieszane języki i skłócone tony współczesności, jej „wzbierającą muzykę” –

loskot, huk, modlitwę, kołysankę,  
pieśń tonących statków i okrzyki ocalonych.

Słyszy przesywający nasz świat –

dysonans, dziwny zgrzyt –  
nóż, który się ślizga  
po szkle i gwizdzie radośnie.

Wie, że pozostało nam już tylko „kaleczyć język i usta”. Ale jak sam ironizuje – „jest tym specjalistą od wysokiego stylu”. Jego wiersze biorą się z odwagi mówienia w taki sposób, jakby wciąż trwało wzniosłe święto. Modlą się o czysty wzrok słów –

O, powiedz, jak uleczyć się z ironii, ze spojrzenia,  
które widzi, ale nie przenika; powiedz, jak uleczyć się  
z milczenia.

Nie oznacza to jednak, że są nieskazitelnie czyste. Jest w nich łyżka dziegciu, twardy okruch mozolnej codzienności. Odświętny blask obrasta popiołem – rosnącego cienia, zagarniającej wszystko śmierci. W tym popiele brodzi nasze zwyczajne życie. Zagajewski napisze: „Zwyczajne życie łaknie”. I temu łaknieniu ufa poezja wysoka, która chce pamiętać, że „to, co niskie jest równie wymowne”. To zestrojenie odległych tonacji sprawia, że nie zawsze wiadomo, kiedy kropla patosu miesza się z ironią, kiedy ironia podchodzi patosem. Niekiedy nie wiadomo nawet, co w tych wierszach trzeba czytać ironicznie, a co serio. Ale raz

po raz odsłaniają się w nich przecież momenty pewności, czyste chwile, gdy „nagle znika ironia”. W jej miejsce zjawia się „ostrzy harpun zachwytu” i widać okruczeństwo – tak powszedni, tak olśniewający, że aż niewidoczny. W tych samych chwilach widać też odwrotny biegun istnienia – ciemny nurt, który „trwa, boli bez wytchnienia”.

## 5.

W wierszach Zagajewskiego na różne sposoby dochodzi do głosu rozpoznanie pustki. Niekiedy jest ona „pustym futerałem” – bez skrzypiec, bez czułości, z jaką muzyka dotyka tajemnicy. Ta głucha pustka stoi w oknach naszych domów, spokojnie obserwuje przyływ, w którym nie ma już niczego, nawet nas. Ale bywa i tak, że pustka zmienia się w „oliwkę nicości”, że odsłania się w niej – „żywa nieobecność”. O jej istnieniu przypomnieć może echo niejasnej wzmianki w *Iliadzie* albo dobiegające z ciemności „parskanie i rżenie niewidzialnych koni na pastwisku”. W taki sposób toruje sobie drogę rozpoznanie, że noc jest szczęśliwa, że jest wypatrywaniem chwili, gdy „król nagle powróci i złoto zabłyśnie triumfalnie”. Pewność, że tak się stanie, trwa tyle, co oddech. Ale to wystarczy –

W ogrodzie kołyszą się wilgotne krzaki agrestu,  
wieje wiatr. Wiedz, że czekamy. Wciąż czekamy.

## 6.

Poezja autora *Niewidzialnej ręki* przypomina o zachwyście, który pozostał w nas wierny i dumny. Pielęgnuje ranę pamięci – „złotą od



plomieni, / czarną od żaru”. Stawia nam przed oczy nieoczywistą prawdę tego, co „istnieje, nawet jeżeli znika”. Ta prawda to „nie dająca się obliczyć / reszta, żal”. Jest w tym, co wciąż pozostaje, wymyka się wierszom, trwa w nas jak zapach łopianów i pokrzyw sprzed lat, żyje z nami w tęsknocie, w jej płomieniach, w dymnym powietrzu nocy, w świetle, które „błądzi i znika / i powraca”. I być może tylko poezja jest w stanie na nią wskazać. Być może tylko wiersz pozwala naprawdę zobaczyć „jak pracuje / w nas czas”. Pozwala widzieć jasno, jak „pracuje płacz i śmiech, i zgrzytanie zębów”, jak „bezglóśnie i żarliwie pracuje ciemność”. Pozwala dostrzec scenę, na której trwa nasze „systematyczne umieranie” i trwają znaki dzieciństwa szukające nas tyle lat na próżno. Pozwala nam oniemiać „ze zgrozy i zachwytu”. I mimo wszystko słyszeć –

że brudne dekoracje

śpiewają razem z nami, śpiewają  
i chyba wstępują w niebo.

7.

Zagajewski powiada: „Jedno jest pewne: świat jest żywy i płonie”. I jeszcze tak: „słowa płoną / nawet po stu latach”, „nasze życie płonie”, „nad nami / unosi się ogień”. W tych płomieniach rodzi się niepokój poezji – „pelen siły”, mieszkający w sercu „jak głodny dezenter w porzuconym wagonie cyrkowym”. Ten sam niepokój jest w lamencie kosa, który budzi się, gdy zasypia poezja, by „nie było przerwy / w smutku i śpiewie”. Jest w werblach oddechu, w poruszeniach serca odnajdujących się w wysokim powietrzu czerwcowego wieczoru – w przenikających je wizgach jerzyków

i w ich locie „obłąkanym, wspaniałym, chaotycznym”. Jerzyki to ptaki „zadomowione w otchłani”. Ludzkiemu sercu nie jest dane to, co dane jest im – „wieczne podniebne szybowanie”. Ale serce może nieść w sobie te lotne „trajektorie ciemnych pocisków”, rozsypane po niebie „odłamki czarnej, nerwowej materii”. Może zaufać ich żarliwości, ich gorliwej, nigdy nieustającej pracy. Może pić z ich głosów – „przenikliwych i szorstkich, zupełnie nie-ludzkich”. To one podpowiadają: „Żyjemy w przepaści. W ciemnych wodach. W blasku.”. Stamtąd przychodzą wiersze. Tam biegnie prośba o „usta cierpliwe”. I modlitwa –

Daj nam zdziwienie  
i płomień, wysoki, jasny.

## JACEK PODSIADŁO: SOBĄ PO MAPIE

### 1.

Jacek Podsiadło biegle włada wieloma językami literatury – jest poetą, prozaikiem, tłumaczem. Przez lata był stałym felietonistą „Tygodnika Powszechnego”. Dla wydawnictwa Pascal napisał przewodnik po Wilnie. Pisze utwory dla dzieci – efektownie rymowane, dowcipne, poruszająco mądre. Jego żywiołem jest radiowy eter, rozwijający się dialog, potoczystość wypowiedzianej frazy, która nie zna swojego końca. Ale też szybki oddech notatki, tupot zdań, językowy blik. Słowem – żywa mowa, która pulsuje, rezonuje, skrzy, w której wszystko dzieje się tu i teraz. W każdej z tych dykcji autor *Kry* potrafi być sobą. W każdej dobrze słyhać niepowtarzalny tembr jego głosu, błyskotliwy humor, żywiołową radość – prawdziwą, bo łamaną nagłym lękiem, wciąż podchodzącą smutkiem, jak miejsce po uderzeniu, które podchodzi krwią. Te sińce ćmią słodkawym bólem. Przypominają o istnieniu. Wybudzają z dusznej drzemki. Leczą ze złudzeń. Zjawiają się zamiast nich. I najdłużej nie goją się w wierszach.

## 2.

Jacek Podsiadło włada językiem poetyckim o niezwyklej skali. To język giętki, zręczny, wymowny, bardzo plastyczny, obdarzony ogromną siłą. Pewnie dotyka ziemi. Ale potrafi również ze zwinnością akrobaty biegać po linie. Umie chodzić po wodzie. Niekiedy unosi się w powietrzu. Nie gardzi poetyckim chwytem – bawi się nim, popisuje. Jest wyrafinowany, wymyślny, ekstrawagancki. I zarazem jest czysty, skupiony na własnej prawdzie, niesklamany. Ten czysty ton bierze się może z poczucia, że poezja bywa modlitwą bez konfesji, że bywa spowiedzią – daremną, ale też niechybnie sięgającą swego celu, bo dobry wiersz sam sobie udziela rozgrzeszenia.

## 3.

Autor *Kompotu z orangutana* wie, jak robić literaturę. Wie, że sztuka to maska. Dlatego tak często bywa przewrotnie ironiczny. Dlatego literackie pozy rozbijają dowcipem – pozwala sobie na radość, śmieje się wierszem, cieszy się niemal jak dziecko. Ale zza gardy wiersza potrafi też niezłe przywalić – celnie i bez ceregieli. Bo cała ta literatura, cały ten wyszukany sztafaż, to scena dla spraw, wobec których nie sposób przejść obojętnie. Myślę o sprawach, jakie Jacek Podsiadło ma z Bogiem – zwłaszcza z jego dziwną, odwróconą obecnością, z chwytającym za gardło skurczem nieistnienia. Mam na myśli te sprawy, które poeta ma z wierszami – z ich niemilkącym nigdy echem. W tych tunelach echa do głosu dochodzą sprawy ze sobą – z tym dziwnym kimś, kto zjawia się w wierszu i mówi jego głosem, z kimś rozpiętym na najmniejsze poruszenia egzystencji, rozmięzionym na

wersy. I jeszcze sprawy najważniejsze – sprawy z miłością, o której Podsiadło niemal zawsze mówi na granicy tkliwości, z nutą ledwie tłumionego patosu, brzmiącą zwykle tak czysto, że nie ima się jej ani ząb konwencji, ani rdza ironii. W *Krze* brzmiało to między innymi tak:

Żadnego „nic się nie stało”.  
Już w raju jest nasz grzech.  
Twoje i moje ciało  
jak dzieci teraz płaczą.  
Cieszymy się tą rozpaczą.

#### 4.

Jest w tych wierszach coś rozczulającego. Są poruszająco uczciwe, chwilami niemal naiwne – niemal, bo wiedzą o swojej literackości. Ale jest w nich też hardość, pasja, mocne poczucie, że trzeba pisać wiersze przeciw państwu, że poeta powinien mówić „nie” światu, który co rano wzuwa wszędobylskie buty, stroi się w słuszne szaty, dopina wszystko na ostatni guzik, szminkuje usta krwią, choć w istocie przecież jest naszym światem, równie prostym i czułym, jak sny, których życzymy sobie na dobranoc – zwłaszcza wtedy, gdy dotknie nas miłość. Ale Podsiadło pamięta też, że i w tych pchłach na noc, w karaluchach, które przed snem posyłamy sobie pod poduchy, jest coś niepokojącego. Dlatego pisze wiersze przeciwko panoszącym się w nas zbitkom słów, skrzydlatym frazom, złotym myślom, co chcą być mądrzejsze od nas, od naszego życia, od świata, który nieodparcie jest, choć uparcie milczy, wystrzega się naszych słów, mówi na migi. To stąd

w tej poezji szarże odwróceń – brawurowe, lekkie, podejmowane zupełnie serio i zarazem bardzo ironicznie. Stąd chichotliwe cytaty, zabawne przesunięcia, nagle wywrotki znaczeń. Stąd opukiwanie utartych fraz – zwłaszcza tych z religijnego rejestru języka. Podsiadło sprawdza je w nowym kontekście, niekiedy wywraca na nice. I w ten sposób upomina się o nie – pyta o ich prymarny sens. Jakby dopiero wywiedzione w las, wywleczone na słońce, miały szansę powiedzieć coś istotnego. Jakby tylko w tych miejscach spoza rozdzielnika, poza przydziałem, mogły odpowiedzieć poczuciu, że się naprawdę jest, poczuciu rzeczywistego istnienia.

## 5.

To poczucie ma w poezji autora *Królowej kolorów* wiele wspólnego z poczuciem humoru. Ale wiąże się też z doznaniem grozy, z wycuciem absurdu, z rozpoznaniem pustki. Groza, absurd i pustka zjawiają się w tych wierszach na wiele różnych sposobów – walczą w nich o swoje, rozpychają się łokciami. Być może mieszkają tam zwłaszcza wtedy, kiedy nas opuszczają. Ale nie grają w tej poezji pierwszych skrzypiec, nie biorą jej w swoje posiadanie. Wręcz przeciwnie. Wiersz Podsiadły jest wyzwaniem rzuconym pustce i czemuś dużo od niej gorszemu – czemuś, co karmi się rozpadem, rozkładem, nicestwieniem. Na najbardziej prymarnym poziomie poezji takim wyzwaniem jest nagły werbel rytmu, zapadająca kłamka rytmu, mrowienie nawołujących się brzmień. To dlatego materia języka istnieje w tych wierszach niemal namacalnie – stawia opór martwej ciszy. Ciężar tego gestu sprzeciwu bierze na siebie zwłaszcza finezyjny rym, który wyrasta nagle z rytmu, zjawia się niepostrzeżenie i z lekkością echa łączy

nieprzystające do siebie rejestry. Nieważne zestrąja z istotnym. Ulotne godzi z trwałym. Wprowadza pokój między niebem i ziemią. Spina wspólną trajektorią odległe planety – słów, obrazów, obecności.

## 6.

Świat tych wierszy ma w dużej mierze akustyczną naturę. Jest światem wywiedzionym z nasłuchiwanie – z czułości słuchu. Przed laty pisał o tym Podsiadło: „Przykładam ucho do ziemi, oddycha”. W tym obrazie wolno może zobaczyć figurę poetyckiego powołania. Jakby powinnością poety było nasłuchiwać nie tyle poruszeń języka, co – oddechu świata. Jakby poeta był kimś, kto czuwa nad uspionym istnieniem i wciąż sprawdza, czy nie umarło, czy jego płuc nie wypełnia martwa pustka.

## 7.

Być może wiersz zawsze jest drogą przez noc. Może zawsze wychodzi do nas z ciemności. Ale niekiedy jest też powrotem. Niekiedy przynosi spokojną pewność rozkwitającej obecności – wypełnionej sobą jak cisza nocy, jak westchnienia ulgi. Może to wybrzmieć choćby tak:

Wracam do domu. Jest pusto i cicho.  
Pod ziemią ciała kwitną wiszące na nitkach  
ogrody. Jest cicho. Rośliny w doniczkach  
boją się oddychać. I tylko moja dusza  
porusza się, jak dziecko. Jak gałąź,  
gdy oderwie się od niej ptak albo owoc.



Te obrazy mówią o żywej obecności – spełniającej się na przekór śmierci, na przekór utracie. W podziemnych ogrodach trwa święto apokatastazy, uobecnia się ostateczny raj, spełnia się proroctwo powszechnego zbawienia, o którym poeta pisał – nie bez ironii – w wierszu zatytułowanym *Wrócimy do bycia wapnem, węglem*:

Rozsypie się złoto liter.  
Zgrzybieją baldachimy.  
Szlag trafi togi, berła i państwowe godła

[...]

Krzywdy będą wyrównane na poziomie pierwiastków.  
Cząsteczki padną sobie w ramiona w reakcji chemicznej.

Zobaczona w taki sposób rzeczywistość pulsuje życiem – niewyczerpanym, wiecznym. Oddycha pełną piersią, wreszcie wolna od blichtru i blagi – między innymi dlatego, że została powierzona spojrzeniu, które jest wyobraźnią.

## 8.

Poezja Podsiadły ma oko na istnienie – ujmuje je i ochrania. Za sprawą gestu poety świat staje w oku wiersza – zjawia się przywołany po imieniu. Ale spojrzenie wiersza nieuchronnie zmienia rzeczywistość w sieć znaków – w mapę. To dlatego poezja jest kartografią, a poeta to ktoś, kto zawsze jest w drodze, ktoś kto wodzi sobą po mapie świata i wyplaca się z tej podróży wierszem – nagłą falą, która porywa ze sobą słowa i powierzony im świat. I jeśli na-



wet nie ma nikogo, kto by słuchał, jeśli nikt nie nadstawia ucha,  
to przecież można – i trzeba – powtarzać: „tędy przeszła Miłość”.  
I jeszcze tak:

niech będzie wtedy przy mnie  
w noc rozrywaną bólem  
Bóg albo coś małego  
do czego się przytulę

## TOMASZ RÓŻYCKI: MAPY POPIOŁU

### 1.

Tomasz Różycki jest poetą obdarzonym niezwykle plastycznością słowa, siłą poetyckiej wyobraźni, przenikliwością spojrzenia. Pisze wiersze finezyjne, o czystym rysunku frazy, brzmiące w muzycznych rejestrach polszczyzny. Jest w nich wysoka nuta – ślad rozpoznania czegoś przejmującego, ślad intensywności doznania świata, intensywności widzenia. Te wiersze potrafią się śmiać, umieją bawić się jak dzieci. Ale przechowują też w sobie wulkaniczny żwir, ślady zakrzepłej krwi, popiół spalonych map.

### 2.

Wiersze Różyckiego powielają halucynacyjne obrazy, powtarzają obsesyjne rytmy i frazy. Mają w sobie coś z siły i powagi zaklęcia. Zamawiają ciemność. Stają wobec pustki i wypuszczają na jej przestwór latawce słów, desanty sennych dmuchawców, „dmuchane zwierzęta” apokalipsy. Pozwalają im dryfować po falach nicości, po falach „gorzkiego morza”. Na jego plażach budują „wieżę z mokrego piachu” i pokazują nam jak –

Noc się o nią rozbija, okręt o siedmiu dnach.

Ta magia przyświadcza życiu – uparcie, na przekór nocy. Rodzi się z poruszeń wyobraźni. Zakorzenia się w tym zapierającym dech w piersiach przejęciu, z jakim bawią się dzieci. I jest w przejmujący sposób odważna, gdy trzeba „żyć w powietrzu z sadzą”, gdy –

Wiatr rwie pomarańcze  
i wchodzi nam do gardel niby biała chusta.

### 3.

Różyckiego frapuje to, co ruchliwe, zmienne, wyzwolone z formy – jak pył unoszący się w rozświetlonym powietrzu, jak mrowienie biegnące przez ciało. W takiej bowiem postaci staje przed nami świat niczym nie osłonięty, nagi w swoim pięknie i w swojej grozie, uwolniony spod władzy taksujących spojrzeń, otwarty dla oczu głodnych prawdy – olśnionych blaskiem, porażonych ciemnością. Takie oczy widzą rzeczy na wskroś paradoksalne: niestworzone i dlatego niezachwiane w istnieniu, wynurzające się nagle z nieistnienia, powstające z martwych, wyprowadzane na powrót z piekła – w wirowaniu płatków sadzy, w falowaniu nocy, zawrotach czasu. W ten sposób staje się coś, co dopiero nadejdzie, co jeszcze jest nie tu, jeszcze jest w drodze. Różycki zobaczył to tak –

niebo będzie w ziemi i ziemia będzie gwiazdą,  
przez chwilę uwierzmy, że to, co się stało nocą, stało się  
naprawdę. I morze wyjdzie z morza, morze wyjdzie  
z muszli i będzie słońce, zupełnie tak jak krew.

Tam zmierza poezja. Biegnie bez wytchnienia do miejsca, w którym mieszka to wszystko, co utraciliśmy. I tam, na końcu świata, u kresu wszystkich rzeczy – wiersz staje się obecnością, przywabia do siebie istnienie przekreślone, umarłe, zniweczone, starte na nic. Tam, u kresu – wiersz staje się lustrem, w którym odbija się to, co po naszej stronie skryte jest w muszli nieistnienia.

#### 4.

Różycki pamięta, że lustrzana natura poezji czyni z niej narzędzie na wskroś dwuznaczne. Poeta bowiem to ktoś, kto –

co dzień kupuje mapy, co dzień na nich szuka  
jakiegoś miejsca, błędu w druku, fałszywego kraju.

To w tym miejscu, które się wymknęło kartografom, w miejscu nieistniejącym i fałszywym – bije źródło poezji. Z niego sączy się słona krew wiersza. Jej zakrzepłą kroplę niesie się w sobie jak chorobę. I ona staje się ceną za istnienie. Ale poeta to również ktoś, kto mówi o sobie –

Kiedyś, na końcu świata, sam wrzuciłem kamień  
w otwarte usta piekła; nie mogę się skarżyć.

Ten kamień jest jak lza, co „Spada – i groby przecieka”. Jest kroplą ognia, od której płoną mapy. W ich popiele odnajdują się umarłe kraje, miejsca bez istnienia, ślady, których nie ma. Te ślady to wiersze. Noc się o nie rozbija – głęboka i kamienna. W jej oszronionym oddechu widać wtedy, że –

są kraje zupełnie fantastyczne, dokąd każdej  
nocy zmierzają w poprzek łóżka dzieci  
i psy tam biegną przez sen. Są kraje,  
gdzie zimują kolory i ciepły wiatr, i dzikie  
gęsi tam lecą. Ich nocne, wysoko gę, gę.

# ZAMIAR ZE SŁÓW

## NAGIE DRZEWA

(o tomie *Jasne niejasne* Julii Hartwig)

1.

Rzadko wiersze bywają tak dyskretne i stonowane. Rzadko poezja przemawia głosem tak bardzo ściszym i zarazem mocnym. Julia Hartwig zapisuje zdania oszczędne w gestach, pokorne wobec tego, co zostało im powierzone, wystrzegające się „zbyt ważkich zamiarów”, wychodzące naprzeciw intymnej obecności. Słysząc w nich ten ciepły, spokojny głos, którym poetka czyta swoje wiersze. I słysząc oddech odnajdującego się w nich świata.

2.

Wiersze Julii Hartwig mówią o trudzie istnienia, o skazie rzucającej na nasze życie „cień osamotnienia / pustki i zapomnienia”. Ale chcą być też śladem radości, poruszeniem pamięci, dotknięciem nadziei – „cichym wyczekiwaniem” na chwilę, gdy wszystko zostanie ocalone. Chcą odzywać się tam, gdzie brakuje słów. Uczą jak „uniknąć zakłamania codziennej mowy / w której tyle jest panaboga” i jeszcze więcej „modlitewnych zawołań / w sąsiedztwie bluzgów i złorzeczeń”. Uczą słów prostej modlitwy –

Drzewo też nie wie  
czy przyjdzie czas nowego życia

Nie ma w tej poezji pewności. Jest mądrość, która nie wyostrza swoich racji, nie chce być pryncypialna, wystrzega się doskonałości. Zjawia się w zdaniu, które ufa prawdzie słów.

### 3.

Dokładnie w środku książki, w jej centralnym wierszu odzywa się słowo napominające poetkę i każdego z nas:

nie szydź ze mnie  
i nie pochlebiaj  
znam swoje zadania

Jakie to zadania? Nie wiemy o nich wszystkiego, ale jest pośród nich na pewno powtarzanie prostych prawd – pierwszych, najtrudniejszych. Prawdy te podpowiadają, by „nie ludzić się że tylko w ciepłe / wszystko zakwita”, i mimo to kochać, być blisko, okazywać wielkoduszność, podziwiać piękno, otwierać serce nadziei, łasce istnienia, wzruszeniu, które było na początku –

zanim jeszcze napelniły się oceany  
i spiętrzyły góry  
i zanim pod rozwianym płaszczem wiatru  
ukazał się wskazujący palec  
na którego znak zakłębiło się niebo  
rzeki zaroily się od ryb  
i chmura ptaków obsiadła ze świergotem  
wszechmożną dłoń



To tam rodzi się poezja – u samych źródeł istnienia. W tamtym genezyjskim akcie uczestniczy wiersz. W nim trwa poeta –

Byłeś tam przecież już wtedy  
bo potrzebny był jeszcze ten  
kto by to chwalił  
Więc śpiewaj dalej swoją pieśń

Ale świadkami stworzenia są też ptaki. I również z ich śpiewu słowo poety uczy się swoich zadań, swojej cichej, cierplivej wytrwałości –

Jęk turkawki słyhać rano i wieczorem  
od kogo oczekuje pociechy?  
Rano i wieczorem podejmuje tę samą skargę  
którą puszczamy mimo uszu

#### 4.

Wiersze z tomu *Jasne niejasne* to proste obrazy, zapisy rzeczywistych zdarzeń, poruszające portrety. Rysowane kilkoma kreskami. Wyprowadzane z pamięci, niekiedy ze snu. Wierne chwilom, które szukają dla siebie głosu. Siłą tych zapisów jest czystość rysunku i przenikliwość spojrzenia, które widzi „Skąd pada światło”. Ale bierze się ona również z nieufności wobec języka, z niezgody na pustkę słów. W wierszu *Odrzucenie* figurą języka staje się plan miasta – zapewne Paryża, jednego z ukochanych miejsc Julii Hartwig. To miasto trwa w żywej pamięci. Na planie jednak jest martwe. Nazwy jego ulic są jak „wysuszone przez czas kości”. Są obnażone i bezwstydnie niczym krzykliwe

nagłówki „brukowych gazet” – głuche na ukryte w nich „nazwy sekretne”. Powie o nich poetka:

W tych nazwach  
słysząc rytm moich kroków na chodnikach  
imiona mostów patrzą na rzekę moimi oczami

To właśnie tych sekretnych nazw szuka poezja. Cierpliwie zmierzają w ich kierunku. Widzi jak „Roje niewidzialnych imion / krążą w powietrzu bezdomne”. I przygarnia je. W poczuciu, że rzeczy trzeba nazywać wciąż od nowa, bo to nieprawda, że świat pilnuje się naszych słów, że jest im posłuszny, że „wszystko trwa niezmiennie / ponieważ trwa przy swoich nazwach”. I jeśli słowo poety jest najbliższej istnienia, jeśli odsłania je i ukrywa w sobie, to dlatego, że bierze na siebie przemijającą postać świata, który „ma imię tak trudne do wymówienia / że zarazem istnieje i nie istnieje”.

## 5.

Tom *Jasne niejasne* jest medytacją nad słowem – nad jego tajemnicą, nad skrytą w nim Boską cząstką. Ale może najważniejszym tematem tej poezji jest los. Jego linia łącząca narodziny i śmierć, twarz niemowlęcia i twarz w skurczu agonii – rozdzielone oddechem jednej nocy, pauzą samotnego istnienia, interwalem ciszy, w której nasze życie obraca się w „chwile zbyt tkliwe”, by mogły trwać. Losem jest milcząca samotność. Wiedza, że –

Zbyt wiele odeszło  
zostało to o czym zbyt szybko zapomnieliśmy  
wierszom zasycha w gardle

I jest nim również utracona miłość, odebrana nam „na naszą naszym nagrodzoną stratę”. Napisze o niej poeta:

Mów Nada

To lepiej oddaje co masz na myśli

Chociaż nie najgorzej brzmi też słowo pustka

Słysząc w tych słowach echo przejmującego zawołania św. Jana od Krzyża: „Nada, nada, nada, nada... y en el monte nada”. Nic, nic, nic, nic... i na samym szczycie również nic. To nic wieńczy wszystko, co jest. Mistyk widzi w nim koronę stworzenia – Boską obecność w świecie. Ale jest to również ta pustka, która pozostaje, gdy opuszcza nas miłość. Pustka bardziej namacalna niż wszelka obecność. W jej stronę biegnie skarga istnienia – żaloszny ryk krowy, wyrrywający się „z głębi jej dręczzonego gardła” lament „na śmierć zwierzęcą i człowieczą”:

ten od stuleci znany instrument

nieprzydatny w żadnym chórze czy orkiestrze

Takim instrumentem jest też wiersz, gdy bierze na siebie odpowiedzialność za świat, gdy wskazuje na swoje serce i mówi: „Celujcie tutaj!” – do żołnierzy mordujących studentów „na placu Tienanmen”, do generałów skazujących na rzeź „małe narody”. Do mnie mówiącego zbyt wiele. Do ciebie, gdy wrzucasz ramionami. I zawsze słyszy nasze: „Przegrałeś i nie chcesz tego przyznać”. Nie zaprzecza. Cierpliwie opowiada: „Przyznaj / że jest w tym coś niejasnego”.

## 6.

Julia Hartwig ze szczególną uwagą przygląda się nagim drzewom jesieni. To w ich asyście zjawia się w tych wierszach śmierć. Otwiera partyturę wspomnień, bierze pod palce klawiaturę słów i gra „pełne prostoty pożegnanie”. Tak świat żegna się z własnym istnieniem. Poetka powie, że od drzew uczymy się jak „ogarnąć nadmiar” – „Zanurzyć się w liściach / obrosnąć liśćmi”, jak potem z pokorą „przyjąć nagość odrzucenia” i mimo wszystko „podjąć nadzieję”, która tylko przeczuwa, czym jest „nadzieja nadziei”. To ważna lekcja, ale w tych wierszach –

Pachnie późną jesienią  
przenikliwy chłód dotyka dna samotności

Nadciąga ciemność. Zbliża się czas porzucenia, pora rozpaczy, śmiertelnej choroby, która odbiera wszystko, ogałaca, sprawia, że ostatnim zakłębieniem stają się słowa: „została tylko łazienka” – miejsce upokorzenia, bezradności, udręki, nad którą wschodzi „Słońce w czarnym kapturze” kata.

## 7.

Nagie drzewa mówią o jesieni istnienia. Pokazują, że przeszłość zebrała swoje żniwo, że robi się coraz później. Ale podpowiadają też, że nieustannie kładzie się nam pod stopy przyszłość – „wciąż obecna”, „wciąż bliska”. Ten trakt prowadzi w nieznanne. Jest jak „podminowana droga / tratowana przeczuciami”. Jednak nie można na nim pobyć. Biegnie tam, gdzie ustaje ciemność i podnosi się powieka –

Kiedy wstaniemy  
nasze kroki zaprowadzą nas do miejsca  
którego dotąd na próżno szukaliśmy

To miejsce jutra – czekające po drugiej stronie nocy miejsce  
zmartwychwstania. W jego stronę zwracają się wiersze. Niepewne  
własnej nadziei, wychylone w przyszłość – „gotowe na los co je  
czeka”.

## PRZESKOKI, ZGŁĘBIENIA

(nad *Gubionym* Krystyny Miłobędzkiej)

1.

Miłobędzka jest poetką zarysów. Zapisuje same kontury doznań i zdarzeń. Szkicuje jedynie obrysy obrazów. Ich ostre krawędzie zwykle są ledwie widoczne, giną w ciemności. I właśnie ta ciemność jest stawką wiersza, który próbuje wtargnąć w gęstą noc pozasłownej rzeczywistości. W tym mroku zakorzenia się poezja skupiona na istnieniu, na „jest jest”, wyrastająca z wiedzy, że „jesteś samo śpiewa”. Za tym śpiewem biegną słowa. Starają się nadażyć.

2.

Na pytanie: „w jakim ty świecie żyjesz?”, poetka odpowiada: „w pędzącym”, i dodaje w innym wierszu, na granicy zrozumiałości: „gubienie po drodze / – a to pole, a to się, a to siebie, a to kurz”. W tym kurzu, w piasku, w ciemności otwiera się „czarne wgłęb”, otwierają się „przeskoki, zgłębienia”, w których znika wszystko, co jest. Można to sformułować ostrożniej. Można powiedzieć, że dla kogoś, kto mówi w tomie *Gubione*, rzeczywistość to bieg – „nasz bieg”, „bieg rzeczy”, „bieg nic”. Taki świat jest jak „złota karuzela”,



porywa i unosi „jej moje biegnące”, rwie we wszystkich kierunkach – rwie szybciej od myśli i niezmiennie rwie na strzępy każdy ze swoich obrazów. I zarazem właśnie ten nieustanny ruch spina istnienie, nadaje mu spistość, czyni z niego całość – zmienną, zdarzeniową, pełną możliwości. W niej chce uczestniczyć wiersz. Przybierający formę nakazu –

mów  
nie zatrzymuj się  
(nie zatrzymuj siebie)

Odpowiadający pragnieniu –

chciałabym tylko biec  
biec po nic  
biec do nic  
samo biec  
żeby biec  
biec

Bieg bez zatrzymania jest bowiem samą istotą istnienia. Jest esencją bycia w świecie. Jest wszystkim. I jest – zamiast wszystkiego. To dlatego podpowiada pamięci i słowom. Podpowiada życiu. Spina myśl – drażni ją i popędza. Podążające za nią wiersze próbują biec równie szybko. Starają się – jak myśl – pozostać otwarte, wciąż w drodze. Wiedzą bowiem, że głębokie znaczenie zawsze jest poruszone, nieostre, zdyszane, i jeśli rzeczywiście znaczy intensywnie, w sposób poruszający, to dlatego, że biegnie, że wybiega naprzeciw czemuś, co samo jest w ruchu i niekiedy – zawołane po imieniu – nadbiega z ciemności.

## 3.

Tymoteusz Karpowicz pisał przed laty, że domeną Miłobędzkiej jest „metafora otwarta” – „metafora z urwanym brzegiem znaczenia”. Zapisywane przez poetkę zdania bywają płynne, zwicznęte, gubią się, nawracają, szukają po omacku własnych granic, by je przekroczyć i porzucić. W taki sposób do głosu dochodzi poczucie, że poezja zaczyna się tam, gdzie słychać odważne: „co dalej, nie wiem”. Za krawędzią tego „nie wiem”, za jego urwanym brzegiem rozpościera się terytorium, w głąb którego prowadzą językowe skróty, nagle przesieki, ścieżki fraz usiłujących mówić więcej niż mówią. Brzmi to w ten sposób –

w oczy temu, w twarz, w liście

piasek

Lub tak –

wszystko jedno ze mną

Znaczenie takich zapisów jest pozbawione wyraźnej intencji, niekiedy bywa nieprzewidywalne. Układają się w szeregi uformowane z gramatycznych i leksykalnych asocjacji, z projekcji stojących przed słowem i za słowem, z domyślnych powiązań i odesłań, z niekończących się odbić, z pracy językowych przyzwyczajień, i z tego, co w słowie przekracza jego składniowe i frazeologiczne możliwości. Notacje autorki *Imiesłówów* sprzeciwiają się temu, co w języku gotowe i oswojone. Stawiają opór. Stąd ich skupienie, ascetyczna oszczędność, milczące nasłuchiwanie. Stąd ostrożność granicząca niekiedy z chłodem. Jeśli bo-



wiem są w języku nurty przydające słowom tych żywych, jednokrotnych znaczeń, których nie rejestrują żadne słowniki, to przecież ten sam język odpowiada za rozpad świata, rozparcelowuje życie między słowa, wstrzymuje jego bieg, tamuje oddech istnienia, zadaje kłam przeczuciu, że jest „sama przejrzystość”, że samo się mówi „słońcem, wiatrem // chmurą”. Dlatego poetka napisze –

mówiąc milczę

mycie szklanek, patrzanie pod światło

wrześniowe niebo i te chmury przejrzyste

I w innym wierszu, oddając głos marzeniu –

że jesteś w rozłożystym powietrzu

otulona w chmury

(otulające cię chmury)

(chmury)

#### 4.

Wiersze Miłobędzkiej przypominają, że życie nie zna ludzkiej mowy, że jest go więcej niż słów. Ale pokazują też, że słowa dają życiu nową przestrzeń do zagarnięcia, że pośród słów życie może biec głębokim nurtem, że mówienie „w kolory bez oparcia” pozwala zaistnieć mocniej i pełniej. Pozwala być –

bez stąd

bez dotąd

bez jest

Być tak bardzo, że bycie sobą może obyć się bez bycia kimś – jak pisze poetka: „bez tej która usiłuje być mną”. W taki sposób odzywa się podmiotowa obecność – oczyszczona, odkrywająca siebie jako „to samo co ten świerk ten śnieg ten ukos”, pogodzona z własnym istnieniem w słowie i przez słowo, bez reszty oddana mówieniu, powierzona komuś, kto czeka po drugiej stronie, w miejscu językowej wyobraźni, gdzie wszystko jest cudownie intensywne i zmienne niczym świat widziany z karuzeli.

## 5.

*Gubione* to zbiór gnomicznych zapisów – poetyckich not i dyrektyw, które układają się w hybrydyczny poemat. Jego fabuła opowiada o przemianach czegoś w nic, o „nie ma” przenikającym „jest”, i o biegu, który to „jest” podtrzymuje, wybiega naprzeciw niczemu, krąży wokół pustki. Ten ruch zanikania naśladuje poezja –

(obracaj to w kółko, w kółko  
aż ci się zrobi pusto)

Jej pracę inicjuje i zamyka powtarzane uparcie, po wielokroć: „no mów”, „mów”, „mów!” (na ucho można je wziąć za angielskie „move” – zwłaszcza gdy opatrzone wykrzyknikiem kończą wiersz, lub kiedy jako osobny zapis tworzy wygłos całego tomu).

Sformułowany tak dobitnie nakaz klóci się z mocnym rozpoznaniem, że mówienie jest gubieniem, że wypowiedziane słowa to słowa zgubione, wyprowadzone w pole, porzucone po zmroku, z dala od domu –

słońce idzie po niebie.  
i zaszło.  
słowom robi się zimno, ciemno  
i nijako.  
słowom robi się zimno, ciemno  
i do domu daleko.

czy mi idzie o słońce?

czy szło ci, dziecino, o słońce?  
czy o blask słowa słońce?

o co ci idzie, dziecino?  
o blask słowa słońce?  
o słońce?  
o które?

Od tej ciemności, która zapada nad słowami, wieje chłodem. W jej gęstej materii rośnie noc wiersza, bezgwiezdna noc poezji, która idzie w nieznaną. Jej szukanie, szukanie wiersza – „po ciuchutku po morzach po górach po nie”, to „gubienie po drodze”. Gubienie tak zupełne, tak bardzo rzetelne, że nie wiadomo –

z czego moja?

z czego obca?

z czego czyja?

ile z kotów?

ile z patyków?

## 6.

Gubienie, o którym opowiada Miłobędzka, jest również przybliżaniem się do bliskich, „których tu już nie ma”, jest biegiem w stronę tego, co wyłania się z głębi istnienia, z powtarzającej się wciąż sekwencji: „zakwita – rozkwita – przekwita”. Kiedy cykl kwitnienia urywa się w rozkwicie, kiedy pada finalne, żartobliwe „i kwita!” – wszystkie rachunki zostają ostatecznie wyrównane. Co zostaje? Nic nie zostaje. Zimne nic, o którym czytamy –

nie myśleć nic

strach pomyśleć nic

Miłobędzka nie cofa się przed grozą myśli dotyczącej niczego. Umie być wobec niej czuła. Umie łagodnie spojrzeć jej w oczy. Ale widzi przecież wyraźnie, że „dziewczynka na osiołku”, to „jest biegnąca, jest latająca” – znika w oddali; że porywa ją –

jest nie to, jest do końca

jest nie ma

Dlatego prawdziwy krajobraz tych wierszy tworzy „to co się zamgli zasłoni zapomni” – niejasne, nieoczywiste nic, któremu przyglądamy się z niedowierzaniem ilekroć otrze się o nas i o wypowiedane przez nas słowa.

7.

Myli się Marcin Senddecki, kiedy powiada, że zapisy autorki *Wykazu treści* „niczego nie uczą”, że „zapierają dech w piersiach i odbierają głos”. Wiersze Krystyny Miłobędzkiej uczą „biec po nic / biec do nic”. Uczą obchodzić się z tym nic, które lasi się do nas i do naszych słów. Uczą „być sobą tak, że już nie być”. Uczą mówić.

## GEST CIENIA

(notatki o *Cieniu* Jana Polkowskiego)

1.

Poezja Jana Polkowskiego jest głosem pragnienia i niepokoju. Nie szuka konsolacji. Odważnie patrzy w ciemność świata. Dotyka jego ran. Bierze na siebie znużenie i gorycz naszego życia. Opisuje nasz niewierny los. Ale przyświadcza też niecierpliwą wyobraźnię, która odsłania „Zapomniane blizny / niewidzialne ulice” i odnajduje w nich drogę – ścieżkę milknącej rozpacz, dukt obietnicy:

zobaczysz kręgi planet cichnące na rzece  
po której stąpa tak intensywne nieistnienie  
rzeczy.

2.

Wiersze z tomu *Cień* przenika chłód. Emblematem opisywanego w nich świata jest śnieg. Chrząszczą w nim mozolnie dni ścięte mrozem – udręczone, okaleczone, okryte cieniem śmierci. Jest to przesywający chłód coraz głębszej nocy – zjawiającego

się kresu, gasnącej myśli, martwiejącego ciała. Ale jest to również przenikliwa ostrość chłodnego spojrzenia kogoś, kto bez złudzeń patrzy w puste skorupy obrazów, którymi kiedyś żywiła się nadzieja. Nie przekreśla ich wagi. Ale nie pozwala też umilknąć zwróconej przeciw nim ironii – stonowanej, nieoczywistej, wychylonej w stronę gniewu podszytego smutkiem, naznaczonego goryczą, poruszająco bezradnego. Ten gniew ma w sobie siłę niecierpliwości, która rośnie na dławiającym poczuciu klęski, na rozpoznaniu, że krążące wokół nas planety słów i symboli to puste czaszki – wydrążone, wyzbyte znaczenia, nieważkie jak wyświechtane frazesy. Zarazem jednak poeta pamięta, że „to co trwa, ukrywa się” właśnie „w wyszczerbionych czaszkach słów”. Dlatego powie: „Czuwam. Pod najjaśniejszym z ciężarów / lekki jak odwrotny śpiew”. I doda: „Wiatr wieje przez wieki ze mną na końcu języka”. Tak rodzi się paradoksalna logika, która każe w nieszczęściu rozpoznać błogosławieństwo, w nieobecności – obecność, w braku nadziei – jej prawdziwe istnienie. Paradoks polega i na tym, że poezja Polkowskiego chce być głosem nadziei wyprowadzonej ze słów – nieobecnej i właśnie dlatego mocnej.

### 3.

Nadzieja Polkowskiego „jest, gdy jej nie ma”. Odnawia się w śmierci – „karmi bólem”. Trwa w prochu – zdradzona, poniżona, złamana. To dlatego jej brzmieniem jest „ciemny ton”. Dlatego czuwa przy niej artysta. Trawiony gorączką, zaprawiony w cierpieniu, obeznany z niemym alfabetem „ciosów ciemności” – rozpaczy, upokorzenia, wstydu. Jego sztuka rodzi się w miejscu wykorzenienia i duchowej śmierci. Przychodzi na świat, by słyszeć, że „muzy-



ka / której nie ma i która nigdy nie powstanie” wciąż rozbrzmiewa „w pustych płucach ziemi”. Ta muzyczna cisza w uszach poety jest zmartwychwstaniem. To ona kielkuje w głębi nocy, wschodzi cicho niczym wiatr i staje się „muzyką / w konarach świętych słów” – głęboko ludzką treścią „prostej liturgii miłości”. Polkowski napisze: „Miłość jest”. I to stwierdzenie zabrzmie mocno, bezwarunkowo. Będzie wyznaniem niezachwianej wiary. Ale równie mocno wybrzmiewa w tych wierszach poczucie, że nad wszystkim góruje groza rzeczy nieodwołalnie spełnionych, że ostatnie słowo mają zawsze nieobecność i osamotnienie. Każda miłość w końcu umiera. I kiedy gaśnie, kiedy żegna się na łożu śmierci – zapada nieprzenikniona ciemność sprowadzona przez ruch ręki kreślącej znak krzyża:

od czoła do piersi, ramion i kosmyka dymu  
zdmuchniętych świec dłoni

W tej ciemności słyhać zimny takt: „Nic. Noc.”. Podejmując ten rytm, poeta powie: „Nic / służy. Wierny wiatr / lśni”. Tak do głosu dochodzi świat, który nieustannie gaśnie i wciąż zjawia się na nowo. Świat – „w pętli śniegu”. Spowity w „Dym śniegu”. Oczekujący na „obiecany płomień nieskończonego / śniegu”. Wylaniający się z nocy w śnieżnej poświacie. Patrzący na nas oczami saren stojących nieruchomo na ośnieżonych polach. Stygmatem takiego świata jest „niezabliźniona rana śniegu” – paradoksalna i tautologiczna. Jątrząca się wciąż na nowo, bo obmywana przez „troskliwą jodynę śniegu”. I jeśli „Śnieg leczy rany”, to dlatego, że jest czystym istnieniem, które sprawia, że „śpiewa w śniegu sonat oddech”. Ten śpiew podejma „wieczne drzewa”. To one piją ogień uśpiony „po-



światą śniegu”. Zawsze bezsenne – czuwają nad otwartą raną świata. Niezmiennie lekkie „wspierają wiatr”. I „wciąż poruszone” jego tchnieniem są „Gotowe trwać bez nadziei i oplakiwać porzucone źródła”. Pochylają się nad snem ziemi, nad psalmem, który w niej się rodzi – kielkuje w ciemności i sprawia, że życie nadchodzi „przez otwarte drzwi drzew”. Drzewa uczą trwać u samych korzeni istnienia. Uczą istnieć w oddechu paradoksu, w tautologicznym oddechu wiersza, w objawieniu „gorzkiego cienia”, w którym światło bogate w cienie drzew „upada i wzrasta” – pulsuje, tętni, łopocze w „blasku cienia”.

#### 4.

Bohater wierszy Polkowskiego wielokrotnie patrzy z okien mieszkania na noc i wiatr, na kościół Kapucynów i stojący przed nim krzyż Konfederatów Barskich – patrzy na Polskę, którą okrywa „rozdarty całun dziecięcego śpiewu” i „Śnieg, stygmat języka odczytywany wspak”. Tak odsłania się ojczyzna poety – surowa kanwa polszczyzny, przez którą „Ziemia przeziera / naga w osnowie słów”. I to właśnie ojczysta mowa jest jak pełgający w ciszy ogień, „co czeka między wargami / na słodką sylabę krwi”. Są w niej „żagwie / żywicznych słów” żyjące w wierszach. Jest tępa siła „monosylab i przekleństw”. I jest nieustępliwe mamrotanie poniżonych wyrazów – „gnijących rannych i dobitych”. Ale w każdym z tych nurtów odzywa się ten sam rejestr brzmień, ta sama muzyka, której ton podejmuje pisany po polsku wiersz.

## 5.

Poezja Polkowskiego ma muzyczną fakturę. Słysząc w niej śpiewny rytm wiersza tonicznego, rytm odległych rymów, powtarzających się układów głosek, rezonansów, zwielokrotnionego echa. Słysząc spiętrzone brzmienia – podawane jak muzyczny temat w inicjalnych wersach, podejmowane we współbrzmieniach nagłosowych sylab, w fonicznym zestrojeniu szeregów następujących po sobie wyrazów. Ale jednocześnie prowadzony wewnętrznym rytmem wiersz stara się nieustannie, by „cierpliwe samogłoski i łatwopalne sylaby chroniły ułomne istnienie”. Dlatego autor *Cienia* szuka wysokich rejestrów. Dlatego powie:

Wysoka mowo

ty stwarzasz szorstki szlif kolorów skrzydel szczygła i szpaka  
szafranowy szyfr piaszczystych lach

## 6.

W zapisywanych przez Polkowskiego zdaniach odzywa się raz po raz liryczny dreszcz. Niektóre z jego wierszy to akty strzeliste – ascetyczne, oszlifowane do czystości. Niektóre odsłaniają dręczącą podszewkę jawy – ciągi dziwnych, niepokojących obrazów, które wędrują „w przepaści powietrza” płataniną „wilgotnych, nieważkich ulic”. Ale w *Cieniu* jest również sporo epickiego zacięcia, sporo wielosłownych medytacji – rozpisanych na długie zdania, które żywią się niecierpliwością dookreśleń, nadmiarem przymiotników, nizaniem rozwinięć i piętrzących się dopowiedzeń. Składnią budowanych w ten sposób tekstów rządzi parataksa – wsparta u Polkowskiego osobliwą interpunkcją. Wszystko to

rozbudza wieloznaczność – prowadzi w stronę jakości zmaconych i nieoczywistych. I zarazem odsłania rusztowanie poetyckiej wyobraźni. Jakby poeta chciał pokazać wiersz na progu narodzin – gdy jeszcze tłoczą się w nim nieostre znaczenia, kiedy szuka dopiero swojego kształtu i uparcie próbuje wypracować w języku przestrzeń dla sensów dotąd w nim nieobecnych.

## 7.

*Cień* opowiada o wzbierających falach jesieni, o nadciągającej zewsząd, niekończącej się zimie. Zimny powiew przenika opisywane miejsca i zdarzenia, wnika w pamięć, zagarnia poruszenia wyobraźni. Zdrętwiałą materię życia oddaje nocy. Na antypodach tego nurtu ciemności i chłodu leżą okruchy lata. Spalone na popiół – „przygniecione nagim słońcem”. Zaryte w arteriach pamięci – jak grudka zakrzepłej krwi. Ten twardy strzęp minionych dni może powrócić po czterdziestu latach – wciąż żywy i zarazem już wtedy, przed laty, nierealny. Może zjawić się we wspomnieniu wakacji spędzanych w Rzymie, „wyjętym z czasu, na przelomie wieków”:

Trwał popiół lipca, przed kościołem ślepe, białe oko obejmowało kamienną biel obloków, marmur białych murów i biały puch bruku. Było południe, więc nie mogłem zostać uzdrowiony przez cień Piotra, jeszcze żywego czy już ukrzyżowanego.

W taki sposób pojawia się druzgocące doznanie czegoś, co przygniata, spada z wysokości, zadaje cios – „jak oścień”. W odwróconej perspektywie bruk i obłoki wymieniają się swoimi

atrybutami. Tak widzi świat św. Piotr – ukrzyżowany głową w dół. Wraz z bohaterami wiersza widzimy go „W ciemnym wnętrzu Santa Maria del Popolo”, gdzie wiszą płótna Caravaggia – *Nawrócenie św. Pawła* i *Ukrzyżowanie św. Piotra*. Polkowski napisze:

Byliśmy w jednym kręgu światła, porażony łaską Paweł z Tarsu,  
koniuszy, rodzina turystów i trzech katów ciężko pracujących  
przy zabijaniu Piotra.

Ten obejmujący wszystko blask powiąże poeta ze słowami matki opowiadającej dzieciom jedną z wersji gnostyckiego mitu –

o uwięzionym w każdym uczynku, spojrzeniu i skrawku myśli  
Bogu, który czeka na wybawiciela.

Dzieci słuchają tej opowieści z zapartym tchem – „powstrzymując poruszenia sarnich serc”. W ich przejściu świat za sprawą słów wstaje z martwych – dostępuje zbawienia.

## 8.

Polkowski powiada:

Słowo, nim je wypowiesz, wskrzesza  
skąpany w blasku cienia  
świat.

Toń cienia jest tu blaskiem, z którego świat powstaje raz jeszcze – rodzi się do nowego życia. Ale w wygłosie tomu napisze poeta:

Bez sznurowadeł, stare buty Ojca.  
Za domem rośnie cień. Słowa.  
Nieodwracalne.

Stare buty bez sznurowadeł to buty więźnia – osadzonego „W więzieniu cieni”. Tym więźniem jest konkretny człowiek. I jest nim też Bóg – osłonięty przez nieodwracalny cień, spowity w całun nieobecności, okryty śmiercią. W jego stronę rosną kolumny śniegu – „pionowe pola”, na których „Ozimy wiatr / wschodzi cicho. Coraz / ciszej”. Ta cisza to „nieprzerwany / psalm planet”. Ona wypełnia każdy wiersz – powierza słowom „trzepot / ciemności”, układa się w litery pytań zawieszonych w krystalicznym powietrzu zimy:

Szadz, chińskie pismo. Cienkie kreski  
powietrza. Istniejesz?  
We mnie?

Na te pytania nie ma odpowiedzi. Bo jeśli Bóg istnieje, to dzieło losu poezji. Jest jak okiść szronu odnajdująca się na dnie duszy. W tym dotknięciu chłodu odzywa się „radość ciemna zimna”. Lśni w nim „korona lzy”. Ścięty mrozem „haft powietrza” i „krótkie gesty cienia” układają się w „mapę najczulszej ojczyzny”. Powraca „Wierny wiatr”. I widać wtedy, że –

Mleczna droga uderza ostrzem  
cierpkich, szalonych, kołujących liści.

## WIERSZE O NICZYM

(na marginesie *Niskich pobudek* Marcina Świetlickiego)

1.

Przed laty Marcin Świetlicki napominał w *Nicowaniu*:

Nie idź do pracy,  
Tam czai się nic.

I dodawał w tym samym wierszu:

Nic w dużej czapce,  
czapce niewidce.  
To nic.

Wtedy wystarczyło wyjść „na schody”, by napotkać czekające tam nic. Dzisiaj to nic „już nie stoi na swym własnym miejscu”, nie czyha na nas gdzieś „na zewnątrz”. Jest tuż obok – panoszy się bez ceregieli, nadskakuje, staje w oczach. Bohater *Niskich pobudek* wie o tym aż nazbyt dobrze:

Patrzy w nic. To przecież jakby  
wcale nie patrzył.

To nic ma twarz kogoś, kogo dobrze znamy. Staje w drzwiach. Wkłada nasze ubrania. Nosi nasze nazwiska. Obraca je w puste dźwięki. Jego piana lepi się do wszystkiego. Wszystkiemu nadaje posmak doraźności. I z wolna wszystko usuwa nam sprzed oczu. Aż zostaje „Nieruchomość”, która „klóci się z sensem”. I gorzkie poczucie, że nie wierzy w nas „ani miłość, ani umieranie”, że wyklucza nas „nawet rozpacz”, że „Wszystko jest doraźne / i tylko rani”. W tych zranieniach odsłania się niekiedy coś głębokiego – są śladem nagłej intensywności. To o niej czytamy:

Krótko, ale intensywnie.

Co zostaje?

Zostaje ugryzienie, zadrapanie.

Zostaje dziura wypalona w czymś.

Ale przecież nawet z tych miejsc, których dotknął żar, z miejsc wypalonych i pustych – wзира nic.

## 2.

Przyływy niczego są ubywaniem istnienia, wybywaniem tego, co jest –

Wyjeżdża wszystko  
i nie ma pewności,  
czy da się to zatrzymać,  
czy da się uprosić,  
żeby zostało coś, cokolwiek.

W taki sposób nasz świat widzi „Słomiany człowiek” – chochoł. Jego głos dobiega z miejsca, w którym „zgubił siebie”, z miejsca,



w którym „Nie jest”. Swoje chochole piosenki śpiewa z nadzieją, że dzięki nim „wstanie, / pobiegnie w poprzek”. I śpiewa je przeciwko nam, przeciwko naszym konszachtom z niczym. W wierszu *Wola ludu*, po deklaracji brzmiącej niczym literacki program a rebours: „Mam projekt na przyszłe / lata: nie pisać dla was”, przeczytamy:

I tylko raz, któreś nocy, przyjdę jako koszmar,  
który każe wam wstać, biec w nic  
bezpowrotne.

Tak brzmi wygłos wiersza przeciwko Sławomirowi Sierakowskiemu, wiersza, który ma „obśmiać lewaka, wkurwić mentalnego pedała”. Ten atak na „telewizyjnego działacza młodzieżówki / komunistycznej” przypomina niegdysiejsze zaczepki. W *Pieśniach profana* pisał Świetlicki:

Żyliśmy w czasach,  
w których Adam Michnik  
wybornie znał się na poezji.

Dziś powiada, że nastały czasy, kiedy to na literaturze wybornie znajdują się „ów S. Sierakowski” i jego „krakowska narzeczona”. Od takich żarcików robi się nieswojo. Tracą miarę, gubią się we własnych grymasach. Ich niezgrabna dosadność ma w sobie coś z chocholego uporu i coś z nieodpartej trafności chocholich rozpoznań. Świetlicki powie: „niska poezja, niewielkie zadania” – poezja, której powinnością jest „odgryźć się wrogowi”. Tym wrogiem jest nic. I temu nic odpór próbuje dać słomiany człowiek – poeta, który w myśl „ludowej mądrości” powinien „skończyć



/ z pisaniem i ze wszystkim”. Poeta niepotrzebny, unieważniony. Taki poeta to widmo, zwid, nocny koszmar. Poeta-chochol, który słucha papieru, „*uparcie pisze*”, choć dobrze wie, że „z pisania jest / kłopot i przepaść”.

### 3.

Chochole piosenki to piosenki z przepaści. O kimś, kto z niej śpiewa, Świetlicki mówi:

Ach, to ja zdradziłem.  
I jestem w piekle.  
Winny nieskończenie.

Na czym polega ta wina? Na sprzeniewierzeniu się sobie. Na przebudzeniu w cudzym ciele. Na ponownym rozpoznaniu, że „ja to ktoś inny”. W odautorskiej notatce czytamy o poecie, że „był już kiedyś taki sam i wystarczy”. Takich rzeczy nie mówi się bezkarnie. *Niskie pobudki* opowiadają o przebudzeniach. I chcą brzmieć niczym pobudki. Kazań poderwać się i biec. Ale ktoś, komu grają, ktoś przywrócony jawie, wyrwany ze snu niczym ze śmierci, budzi się na ich dźwięk wywrócony na lewą stronę – wytarty, prześwietlony, istniejący jako echo własnych wierszy. Inny nieskończenie. I nieskończenie ten sam. Poróżniony ze sobą – myślący własne tropy, pogubiony w samotności. I odnajdujący się w nagłym rozpoznaniu, w rytmicznej ciszy, ze smyczą w ręce –

Ten z psem.  
Ten sam.

## 4.

W *Niskich pobudkach* ważne są przytyki i kuksańce. Ale dużo istotniejsze wydają się organizujące te wiersze rytmy, przebiegi brzmień, przepływy znaczeń. Świetlicki inscenizuje ich przygody. Wygrywa wieloznaczność utartych sformułowań. Akcentuje nieostrość związanych z nimi znaczeń. Pyta o źródło słów, o siłę ich snów. Przypomina, jaką rolę odgrywają w wierszu najmniejsze ułamki wyrazów – jakieś yć, bro, zgubione ć, ujęte ń. A wszystko po to, by nie przepaść w przepaści, nie zetleć do cna na dnie pustych dni. I by mocniej brzmiał nakaz: „Powiedz, zanim pozbędzie śmierć cię”. Nielatwo mu sprostać:

Coraz mniej do spisania. I nie chodzi o to,  
że świat się kurczy. Lub że ktoś zabrania  
ruszania jakichś tematów. Niechby spróbowali!

Wszedł specyficzny anioł.

To anioł tego, co było, anioł rzeczy, które przepadły bezpowrotnie, rzeczy, które nie są. Jeśli istotnie jest posłańcem, to przynosi wieść o czymś nieokreślonym, o czymś jakby znanym, ale przecież obcym, zimnym, podobnym do śmierci, o czymś, co ma kobiecą postać i może właśnie dlatego pozostaje niepewne, nierozpoznane, choć jest tuż tuż, nieomal na ustach –

wiem, kto to jest, nieomal, mam to na końcu języka,  
mój język nie ma końca. Ona patrzy na mnie  
uważnie, bez uczucia żadnego, to nie śmierć,  
to coś innego, nie spojrziała dzisiaj.

W taki sposób do głosu dochodzi „teraz”, które nigdy nas nie opuszcza. Teraz – zjawiające się wciąż na nowo pod postacią tego, co

zawsze budziło lęk i oto staje w drzwiach. Temu czemuś odpowiada my pytaniem: „Przyszłość?”. Tak mówią dzieci. W ich naiwnej mowie odzywa się nadzieja na „przyszłość”, na „pojutrze”, które być może „nie jest zupełnie wykluczone”. Ta niewczesna nadzieja podpowiada, że „przyjdzie czas na wieczność” i można będzie wreszcie –

Umrzeć.  
Zmartwychwstać.  
Potem długo spać.

## 5.

*Niskie pobudki* nie brzmią czysto. Ich zmacona tonacja rodzi się z obniżania tonu, z dysonansu. Słysząc w niej nutę krnąbrną i modlitewną zarazem:

Boże, daj burzę, dla jednej eksplozji!  
Byłem cierpliwy, wytrzymałem wiele  
upalnych, mętnych godzin.  
Jedną czystą sekundę daj.

Słysząc coś, co brzmi jak łatwy żart i bojowy zaśpiew, wezwania do broni:

Stoję pod twoim blokiem.  
W ręce trzymam bro.  
Dzisiaj zło nie zwycięży.  
Dzisiaj zwycięży dobro.

W taki sposób brzmią pobudki grane nisko, przy samej ziemi. Tak śpiewa się chochole piosenki.

## CANDIDA ALBICANS

(uwagi o *Święcie szparagów* Artura Szlosarka)

1.

Artur Szlosarek jest autorem ośmiu książek poetyckich. Na literackiej scenie obecny jest od niemal dwudziestu lat. O jego wierszach pisali najwybitniejsi krytycy – Jan Błoński, Marian Stala, Piotr Śliwiński. A mimo to autor *Święta szparagów* wciąż pozostaje w dużej mierze poetą nieprzeczytanym.

2.

Szlosarek jest poetą kłopotliwym. Nie schlebia czytelnikom, nie ułatwia im życia. Wiele podpowiada, ale jeszcze więcej ukrywa. Wskazuje kierunki, daje wskazówki, zostawia ślady, ale trudno z nich odtworzyć jakiś wyraźnie określony azymut lekturowej marszruty. Wręcz przeciwnie. Ścieżki odesłań kłuczą, zawracają, gubią się we własnych rozgałęzieniach, by ostatecznie utworzyć rodzaj labiryntu, w którym wiersz jest zarazem gmatwaniną korytarzy i biegnącą przez nie nicią. Jest busolą zgubionych dróg, pomyślonych kierunków. Jest barometrem ujawn-

niającym „Rozległy niż po niemej stronie”. I jest też – martwym ciałem Minotaura.

3.

*Święto szparagów* otwiera poeta brzmiącym bardzo mocno – wyjętym z wiersza Celana – mottem:

*Słowo to – no wiesz:*

*Truchło.*

*Umyjmy je,  
uczyszmy,  
oko mu odwróćmy  
w stronę nieba.*

Można te zdania rozumieć na kilka sposobów. Mówią o martwym słowie, o śmierci mowy. Ale szkicują też obraz intymny i przejmujący. Celan zdaje się bowiem mówić, że w rękach piszącego wiersze słowo jest jak martwe ciało, które właśnie poeta przygotowuje na ostatnią drogę – myje je, układa w trumnie, wyprawia w zaświaty. W tych prostych gestach jest poruszająca czułość, jest w nich intymna bliskość, która rodzi się pod palcami kogoś, kto zmywa z umarłego śmiertelny pot. I jest w nich powaga ostatniej posługi – zamykania zimnych powiek. Odtąd oko umarłego będzie patrzyło w nieporuszoną ciemność. Na zawsze już pozostanie zwrócone w stronę nieba. Nie wiemy, co widzą umarli, na co patrzą martwe słowa. Wiemy, co robią. Napisał o tym Leśmian: „Leżą”. Martwe słowa leżą pokotem „za świata rubieżą” – po tamtej stronie ciemności: „Nie modlą się, nie płaczą,

nie śnią i nie wierzą”. Nie skarżą się, o nic nie proszą. Ale niekiedy nawiedzają wiersz, który odprawia nad nimi egzekwie. Mam wrażenie, że tak można czytać niektóre zapisy Szlosarka. Ale jeśli istotnie nawiedzają je upiory, jeśli zjawiają się w nich na Dziady umarłe słowa, to jest to sytuacja lekturowa, której niełatwo sprostać. Między innymi dlatego, że to umarli –

dochowują wierności i milczą

Za nas.

#### 4.

Kłopot ze Szlosarkiem polega i na tym, że nie łatwo jest powiedzieć, gdzie rodzi się jego styl, skąd bierze się jego poetycka dykcja. Niektóre ze źródeł są oczywiste – poeta sam je wskazuje: Celan, Kafka, Brodski, pisarze ciemnej wyobraźni, myśli wyjęte z pism mistyków, spekulacje kabaly. Ale przecież jest w tych wierszach także całkiem inny żywioł. Zapisywane przez Szlosarka zdania utrzymane są niekiedy w dziwnym kancelaryjnym stylu, przybierają formę dążących do ścisłości – i dlatego niejasnych – objaśnień, paragrafów, definicji. Biorą na siebie postać karkołomnych sentencji, maksym, aforyzmów. Jakby przepisanych z *Rozwiązywania przestrzeni* Karpowicza albo od Wirpisy – choćby z *Nowego podręcznika wydajnego zażywania narkotyków*. Można odnieść wrażenie, że wiersz staje się wtedy czymś w rodzaju podania kierowanego do wyższej instancji, że jest odpowiedzią na monit, który przyszedł z góry i nie można go zignorować. Co to za urząd? Przed kim trzeba złożyć te wyjaśnienia? Przed kim trzeba się stawić? Komu trzeba zdać sprawę? – Samemu sobie, czytelnikowi, Bogu? Zapewne każde-



mu z nich, każdemu z nas – jemu, tobie i mnie. I zarazem nikomu.  
Może wyglądać to tak:

– „Pan w sprawie terminów?”

– „Ja w sprawie jak najściślejszego odbycia  
Tego, co narzucone i naruszone”.

– „Jakiego, na Boga, odbicia?  
Rzutu chyba? Kością o słowo? Słowem

O szatę?”

– „Nie”.

Lub w taki sposób:

Jeżeli chodzi o najważniejsze, nikt nie ma racji.  
A nawet jeśli, to za sprawą błędu, o którym nie wie.

Ten błąd, który może kryć się wszędzie, trzeba pielęgnować, bo jego stawka jest nieoszacowana. To dlatego Szłosarek na różne sposoby przypomina, że „literatura / To sztuka pogłębiania niewiedzy”, sztuka „intensywnej nieznanowości rzeczy”. Dlatego tak dba o wieloznaczność. Jeśli coś rozjaśnia, to tylko zaciemniając. Jeśli chce być precyzyjny, to pamięta przy tym, że precyzja rodzi się z medytacji nad złożoną semantyką słów, nad niejednoznacznością naturą relacji łączących wyrazy. Dlatego buduje zdania napięte do bólu – naciągnięte na jakąś niemożliwą ramę, obrzmiałe od rozpychających się w nich znaczeń, pękające w szwach i zarazem dopięte na ostatni guzik. Dlatego konstruuje dziwne chiazmy, przenicowane paradoksy, zdania czytające się na wspak. W taki sposób

szuka prawdy zaprzeczeń, odwróceń, lustrzanych odbić – prawdy błędu, niewiedzy słów, wyzłobionych w językowej pamięci fraz, odruchów mowy. Kreśli figury zwielokrotnione, trzymające się stopnia najwyższego, odesłane w nieskończoność, niemożliwe – tak wieloznaczne, że w istocie semantycznie niezdeteminowane, niemal pozbawione znaczenia. I czyni to wszystko w poczuciu, że właśnie tak trzeba –

Mówić od rzeczy, poruszać  
niestworzone, pić esencję.

Trzeba –

Redagować nicość, pracować na poziomie  
Najniższego intelektu.

Czyli gdzie? Szlosarek powie, że powinnością poety – i czytelnika – jest „schodzić w dół do mazi, do czarnej lawy, / Do drukarskiej farby wzroku utkwionego w grafitowej zorzy”. W poświęceni tej stalowoszarej zorzy – a jest ona na wskroś literacka i zarazem nie z tej ziemi – spojrzenie i pismo stają się tym samym. Za jej zgaszonym blaskiem podąża w tych wierszach pamięć raj. Wspomnienie Edenu to ważny wątek w *Świecie szparagów*. Nie będę go rozwijał. Powiem tylko, że raj dla poety to miejsce, „gdzie wszystko jest dosłowne”, miejsce spełnionej tożsamości słów i rzeczy. Pamiątką tamtej dosłowności jest poezja i dlatego nie ma słów bardziej dosłownych niż słowa wiersza. Dlatego o metaforze można powiedzieć, że „Jest czysta, jak szkło, Które ktoś stara się przebić szkłem, / Kalecząc palce”. Ale trzeba też zaraz dodać, że jest „szybą, / Za którą siedzą świadkowie egzekucji”. Bo to meta-



fora właśnie ostruguje słowa z luski doraźnych znaczeń. Odbiera je nam. I przywraca im wieczność.

## 5.

Być może najważniejszym miejscem wierszy ze *Święta szparagów* jest Wenecja: „Miasto, które stąpa po wodzie”. Miasto położone na tafli wody, rozpięte na falach, odbite w nich, wyrzeźbione w powietrzu, którym oddychają dziwne morskie stworzenia – miecznik bez głowy, latające ryby, przemarznięte wodorosty. Te wodorosty biorę od Brodskiego, który Wenecji poświęcił piękny esej – *Znak wodny*. Brodski pisze o zimowej Wenecji – tonącej we mgle, ściętej chłodem. Ale Wenecja jest dla niego przede wszystkim miastem odbić – lustrzanych zdwojeń, refleksów, blików, zmaćnięć. Jest miastem zbudowanym przez wodę, która zapragnęła wreszcie ujrzeć własne odbicie. I dlatego jest miastem bez dna. Szłosarek ujrzy w Wenecji rewers naszego świata. Zobaczysz „Formy ciągnące za sobą z rajy // Głębinię rozkwitającą jak raca nad zakolami polyskliwej ciemności”. Tak odsłania się „Znak wodny rajy” – znak śmierci. Wat pisze o nim tak:

Także woda, nawet woda, ona – pewno – najwięcej! Naiwny cieszy oko cyfrą banknotu. Ale doświadczony widzi znak wodny: znak egzemy, znak starzenia się, natury żywej i nie ożywionej.

Przypominam słowa autora *Wierszy śródziemnomorskich*, bo mam wrażenie, że ich oddalające się echo słychać w *Święcie szparagów* – w ich biblijnej instrumentacji i w ich tonacji buffo, w pogoni za światem, która kończy się na bezradnym gościu słów, w zimnej

wiedzy odzywającej się w wyznaniu: „Nie pamiętam głosu ojca”. Ten głos okryła egzema codzienności. Utonął w zgiełku tłoczących się dni. I jeśli Wenecja jest lustrem bez dna, jeśli w wodzie tego lustra odbija się i nieprzerwanie trwa wszystko, co jest, to świat przywoływany przez Szlosarka do istnienia ma też przeciwległy biegun. Jest nim lustro przymierzalni, gdzie trwa „oglądanie siebie ze wszystkich stron na scenie zamkniętej dla publiczności”. Kto „w tej wodzie”, pod „dopiero co przetartą taflą lustra” przymierzał kiedyś kolejne „niepotrzebne spodnie” – wie, o czym mowa.

## 6.

Szlosarek umie być ironiczny – wobec wiersza, wobec poezji, wobec siebie. Trafia wtedy celnie –

Przesiadywałem nad Pismem

– Trochę na siłę, żeby się nie nazywało,  
Że już nic nie robię –

Ale w tym grymasie ironii jest też nuta, która brzmi bardzo serio. I podejmując jej ton, odwracając ostrze drwiny, biorąc za dobrą monetę wykpiony obraz, można zapytać, czy *Święto szparagów* to – poezja religijna? Lub ostrożniej: czy wiersz Szlosarka zjawia się w miejscu porzuconym przez religijną wyobraźnię? – Tak. Jeśli zgodzić się, że kluczową figurą wyobraźni religijnej jest paradoks, że mierzy się ona z czymś całkowicie różnym od niej samej, z czymś nieskończenie przekraczającym wszystkie możliwe i niemożliwe wyobrażenia. Wobec czegoś takiego staje wiersz autora

*Listu do ściany*. I wychodzi z tej konfrontacji z okaleczonym biodrem – utyka, traci równowagę. Ale tym samym łapie jakiś inny rytm – wyprowadzony z ciemności, która panuje w ciele. Poeta powie: „moje wnętrzości były jak cytra”. I doda w innym miejscu: „Pismo dokładnie wie, kiedy wyjść z ciała”. Na czas zwołuje „inicyjalne partykuły, zaimki, spójniki” – dzięki nim odnajduje drogę „W szczelnym obiegu imienia”, jest jak „kropla krwi / Wyniesiona z Sodomy”. I to właśnie pismo utrzymuje ciało „W stanie odkupienia” – sprawia, że rodzi się w nim wiersz, że „litery powstają / Z poniżonej krwi”. Ciało odkupione to ciało, które przeszło przez grób. To chyba dlatego w finałowym wierszu tomu czytamy: „w prawdziwe ciało wchodzi się jak w szabat”. Prawdziwe ciało jest świętem. I jest sobotą – dniem przebywania w grobie, zstąpienia do piekieł. To sobota czuwa nad tym, by „nasze trupy” nie „Za wcześniej zmartwychwstały”, by śmierć okazała się spotkaniem. Autor *Święta szparagów* pyta:

Czym zasłużyłem, że poczekałaś na oczy moje,

Które cię ujrzały?

Czym jest spotkanie, jeśli się płaci życiem całym

Za możliwość dalszego niewidzenia?

W wierszu, którego fragment przytaczam, spotkanie jest spojrzeniem łączącym to, co już za moment, w tej samej chwili – zostaje na zawsze rozłączone. W spotkaniu spełnia się niemożliwe. I dlatego istota spotkania odsłania się w rozstaniu. Jego „skurcz jest nagi i nie do opisania”. Jak miłość. Dlatego świadczą o nim – kochankowie, umarli, poeci.

## 7.

Szlosarek pisze: „Gniew jest / W sercu niebian”. I jeszcze tak: „Opiewaj ten gniew – ten gniew jest”. Ten niebiański gniew istnieje niezachwianie – jak istnieje nasza daremna miłość. Zjawia się „w pociemniałej nagle ciszy”. Trwa na powierzchni tamtych wód. Porusza „Wiosłem obietnicy / W nawie uskrzydłonej pomyłki, paniki”. Ta lotna obawa, ten łopot lęku, który tak często słyhać u Szlosarka – to osnowa tej poezji. Ale przecież biegnie przez nią i inny wątek – kładzie się „złotą gałązką” na twarzy, jest starym złotem wieczornego nieba, miodną poświatą, w której widać, że strach jest przymiotem Stwórcy. Powiada poeta:

On się przestraszył rano stworzonych przez siebie  
Stworzeń i przemówił do audytorium pustego raj  
O śmierci.

To dlatego Boska obecność objawia się w strachu i śmierci. Dlatego to, czego nie ma, bierze nas w swoje posiadanie. Dlatego „na tamten świat się wybiera / Każdy wiersz”. I kiedy „wraca z głuchej przyszłości”, słyhać wyraźnie, że to „odmienione nie do poznania źródła lęku / Za nas śpiewają”, że udzielają głosu naszej okaleczonej nadziei. Ta nadzieja jest u Szlosarka odarta ze skóry. Żywią się nią chorobotwórcze grzyby – *Candida albicans*: „Formy raj”, „Znak wodny raj”. I jeśli pisanie jest formą nadziei, to jest też miejscem, gdzie słyhać płacz i zgrzytanie zębów. To miejsce opiewa bezimienną miłość. Niezmiennie głuchą na nasze wołanie i wciąż wychodzącą nam naprzeciw. Zapierającą dech, chwytającą za gardło. W tym skurczu rodzi się wiersz. Tak pracuje poezja. Zjawia się tam, gdzie brak nam tchu. Szlosarek napisze – wydobywając erotyczny podtekst tej frazy: „Szczęśliwi z ustami w jej kropli”.

## LOTNE PASMANTERIE

(o *Koncentracie* i *Ulotnych obiektach ataku*  
Krzysztofa Siwczyka)

### 1.

*Koncentrat* to dziewiąta książka poetycka Krzysztofa Siwczyka – czytelnie zakorzeniona w poprzednich dokonaniach poety, konsekwentnie rozwijająca pisarski projekt, którego pierwszym akordem były debiutanckie *Dziki dzieci* z roku 1995, tak mocno skontrapunktowane cztery lata później przez kolejny tom zatytułowany *Emil i my*. *Ulotne obiekty ataku* to zbiór szkiców i not o literaturze – zestawiający glossy do lektur czynione przez autora *Zdań z treścią* na przestrzeni ostatnich kilku lat, mniej więcej od roku 2004, i po większej części już wcześniej drukowane, a teraz opracowane na nowo i ułożone w precyzyjnie skonstruowaną całość. Obie książki ukazały się niemal jednocześnie i czytane obok siebie układają się we frapujący dyptyk, którego skrzydła odsłaniają dwie strony tej samej monety – awers i rewers literatury widzianej oczami raz czytelnika, raz pisarza.



## 2.

W *Ulotnych obiektach ataku* na dyskursywne struktury rozpisanego zostało to, co *Koncentrat* daje w poetyckim skrócie, w stężeniu tak mocnym, że aż rozsadza dykcję wiersza, niweczy klarowność zdania, każe mu trzymać się zmaćonej logiki onirycznych obrazów, nagłych spiętrzeń znaczeń, dziwacznych możliwości, które kryją się w odludnych prowincjach polskiej składni, w zimnej konsekwencji, z jaką frazy rozwijają się powodowane własną wewnętrzną siłą. *Koncentrat* jest gęsty, wizyjny, jakby kuty w czymś twardym i ciężkim. Zrobiony został ze zdań zaplątanych w sobie, rozciągniętych, wybiegających poza własne granice i zarazem mocno dyskursywnych. *Ulotne obiekty ataku* mają w sobie sygnalizowaną już w tytule lekkość. W ich dyskursywności jest zwinność i elegancja. Atakują w sposób ledwie pochwytny, bez agresji, bez łatwych wolt, bez retorycznych popisów, za to z niewymuszoną prostotą, która ma w sobie coś z nieodpartej pewności – wspartej wiedzą i dobrze podbudowanej intelektualnie. W dykcji obu książek do głosu dochodzi wyczulenie na ciemny nurt nowoczesności – wyczucie absurdu, wyczucie realnej grozy istnienia. Ale odzywa się w nich również poczucie, że żyjemy w języku, że to język jest rzeczywistą poręką naszego bycia w świecie, tak jak jest poręką pisania i podążającej za nim lektury. To język – powiada poeta – udziela nam instytucjonalnego wsparcia, sprawia, że czytając odnajdujemy się w świecie widzianym przez słowa, bierzemy za swoje ich metafizyczne podglebie. I dokonuje się to w akcie na wskroś intymnym – tak bardzo osobistym, niemal wstydliwym, że stosowną dla siebie formę odnajduje tylko w zapisie, w milczeniu pisma.

## 3.

*Ulotne obiekty ataku* to czytelnicze silva rerum – zbiór wypisów, ekscerpcji, notatek z lektury, niekiedy brawurowo pospiesznych, niemal pobieżnych, częściej precyzyjnie i lekko poprowadzonych przez węzłowe zagadnienia czytanych książek, przez zapisane w nich intelektualne i wyobraźniowe krajobrazy. Siwczyk jest namiętnym czytelnikiem, który zdaje sam sobie sprawę z lekturowych pasażów, zapisuje przeczytane, notuje stan swojego – jak pisze – „czytelniczego ducha”. I jednocześnie zręcznie spełnia obowiązki recenzenta. Z myślą o czytelniku kreśli wyraziste panoramy, mocno zaznacza kontury, wyostrza odległy horyzont. Na przestrzeni kilku akapitów szkicuje załączkowe eseje. Ale potrafi też przemyślnie pozyszywać rozproszone notatki – pewnie rozkłada akcenty, jednym pociągnięciem pióra umie nagle przesunąć perspektywę, odsłonić nieoczekiwane powinowactwo, pokazać inną formę tej samej myśli, tego samego spojrzenia. Dotyczy to zwłaszcza kluczowych tematów książki – pustki i języka, nagiego losu i przygody słów, nicowanego na różne sposoby istnienia i wychodzącej mu naprzeciw poezji. Ten splot zagadnień pozostaje nierozwikłany. Tworzące go pasma przenikają się i komplikują nawzajem swój sens. W efekcie powstaje rodzaj kolażu zbudowanego ze zdań i myśli wziętych od innych, z przeczuć i diagnoz klasyków nowoczesności, z własnych wątpliwości i pytań, z intuicji zjawiających się w trakcie lektury. Siwczyk sporo wnikliwej uwagi poświęca wybitnym prozaikom, eseistom, badaczom kultury – wśród nich postaciom tej miary, co Bernhard, Pessoa, Ceronetti, Griad, Starobinski. Ale głównymi bohaterami jego książki są filozofowie i poeci – zwłaszcza autorzy projektów osobnych, intelektualnie odważnych, prowadzonych z rozmachem, skrajnie uczciwych w poszukiwaniu dróg wyjścia

poza krąg tego, co oswojone, co potrafimy powiedzieć, co już wiemy. Jeśli więc zajmuje go poezja, to będąca „wolną trybuną», z której przemawiają jedynie energie autorskiej wyobraźni i równie indywidualne spekulacje i domniemania”. Jeśli poszukująca myśl, to myśl zderzona z samotnością martwiejącego ciała, sprzymierzona z utraconą intensywnością doświadczenia, myśl jątrząca, uprawiająca „filozofię lokującą się na antypodach duchowej poprawności”.

#### 4.

Siwczyk napisze, że w *Ulotnych obiektach ataku* chodziło mu o „pielęgnację afektu”. I niewątpliwie jest w tej książce czysty ton emocji. Ale jest ona również rozproszonym manifestem – zapisem pisarskiej świadomości autora *Listu otwartego*. Tak można czytać już sam zestaw lektur – od Bataille’a po Baudrillarda, od Stefana Mallarmé po Andrzeja Sosnowskiego, od Ciorana i Wodzińskiego po Wirpszę, Senddeckiego, Szłosarka. Nie mniej znaczące są repetycje głównych zagadnień. Zwłaszcza powroty rozpoznań odnoszących się do lustrzanej relacji łączącej język i przeglądającą się w nim pustkę. Powroty przeczuć mówiących, że „*Nic* jest naszym losem”, że „Język jest substancjalną, niepodległą planetą, której nie może skolonizować empiryczne doświadczenie”, że tekst literacki to „idealne miejsce do zniknięcia, rozplynięcia się w środowisku słów, które nie posiadają trwałego znaczenia, wyłaniają się z pustki i w pustce giną”. W tym wszystkim odzywa się fundamentalne napięcie generowane za sprawą podskórnej pracy „gorączki, która towarzyszy starciu między »słowa*mi* i rzeczami«” oraz przez kontrpunktujący ją egzystencjalny komponent – niepodległy sło-



wom biegun życia nieustannie trawionego przez śmierć. W tym napięciu trwa myśl szukająca „chwili obecnej w języku” – chwili prawdy powierzonej poezji. Ta poszukująca myśl to myśl poety, który pamięta, że „wiersz jest po prostu graficznym gestem nacechowania życia”, a prawda – jak w wierszu Stevensa – „Jest czytelnikiem: schylnym, czytającym do późna”.

## 5.

W jednym ze szkiców powiada Siwczyk, że „doświadczenie grozy życia w języku polega na ciągłym przemieszczaniu sensów” i wiąże się ściśle z niestabilnością znaczeń. Takie spojrzenie mocno wyostrza labilność języka, ale pozwala też dostrzec tkwiącą w słowach nieokreśloną resztę – żywioł tego, co jest w nich nieprzejrzyste i nieprzewidywalne. To właśnie ten niepokojący żywioł podmywa gładką mowę frazesów, którymi codziennie wycieramy sobie usta. Wyprowadza na powierzchnię coś, co kryje się w językowych szczelinach, w zakamarkach gramatyki, w niewykorzystanych rejestrach składni. I podpowiada nam to wszystko, co naprawdę jest do powiedzenia. Jeśli więc istotnie żyjemy w języku, jeśli język jest naszym światem, to trzeba przyglądać mu się uważnie, bo tylko tak można stanąć twarzą w twarz z prawdą, która ma ściśle językową naturę i dlatego jest w ciągłym ruchu – zawsze leży gdzie indziej, jest czymś więcej, nieustannie sprzymierza się z gorączką słów, z tą chwilą, gdy odzywa się ich zwielokrotniona wieloznaczność, a wraz z nią otwiera się nowy horyzont rozkwitających znaczeń. Dlatego poetę interesuje sama energia języka, energia czegoś, co dzieje się w języku, żyje w nim, ale nie daje się oswoić, nie pozwala nawet zbliżyć się do siebie, choć wyrazy, w których mieszka obra-

camy w ustach codziennie na wiele sposobów. To właśnie ta energia jest zarzewiem wiersza, który wychyla się ze słów i ofiarowuje nam „nieznany świat »nowego sensu«”. Autor *Koncentratu* dobrze zna pustkę słów – zwłaszcza tych mocno obciążonych, dźwigających na sobie ciężar metafizycznych przeświadczeń, światopoglądowych wyborów, aksjologicznych rozstrzygnięć. Dlatego tak ceni „podróż po bezdrożach polszczyzny”, dlatego przypomina – sobie i nam – że istnieją słowa zwrócone przeciwko pustce, że cały ich sens polega na tym wysiłku poszukiwania, który spokrewnia pisarza i czytelnika.

## 6.

W szkicu pisanym „z punktu widzenia zwykłego zjadacza literatury” Siwczyk przypomina za Derridą, że „oryginał jest a priori zadłużony w tłumaczeniu”. Tak samo język z góry zadłużony jest w tym, co zdołamy w nim wypowiedzieć. I podobnie wiersz już zawczasu zadłużony jest w interpretacji. W tym świecie znaków szukających znaczenia odbija się rzeczywistość, w której żyjemy – rzeczywistość o przetrąconym kręgosłupie, kaleka, wyzbyta wyrazu, wydrążona z duchowej głębi, tak bardzo jałowa, że uzasadnień dla siebie szuka pośród małostkowych racji i sprzymierzonych z nimi uprzedzeń, pośród pragnień rodem z reklamy proszku do prania. Świat, który utracił swoją zasadę, świat bez kształtu, rozpięty jest między znoszącymi się biegunami – pomiędzy agresywnym stereotypem i gestem artysty. I jeśli nawet to stereotyp zwykle rządzi naszą wyobraźnią, jeśli stereotypami karmimy się na co dzień, to przecież – zdaje się mówić Siwczyk – wystarczy jeden dobry wiersz, by płaska ziemia na nowo zyskała trzeci wymiar, by na po-

wrót możliwe były antypody i ich odwrócone niebo. To pod tym niebem trwa poezja. Siwczyk dobrze słyszy jej wielogłos. Posiada imponującą umiejętność wsłuchania się w różne języki – niekiedy tak odmienne, jak dykcje Sommera i Matywieckiego, Gutorowa i Miłosza. Nie ciekawią go zbyt ani ideowe uzasadnienia, ani kulturowy kontur. Wybiera raczej intelektualny kontekst wiersza i jego autoteliczną wartość. Ale przede wszystkim stara się pamiętać, że poezja nie zna miary, że zawsze jest w drodze, wciąż przekracza własne granice, bo powierzamy jej rzeczy pełne znaczenia, których nie sposób oszacować, i którym tylko niekiedy potrafimy sprostać – z najwyższym trudem, w wierszu.

## 7.

Pisząc o innych poetach, autor *Wierszy dla palących* odsłania własne zapatrywania. Jest pośród nich mocne przekonanie o ściśle językowej naturze poezji, ale jest też poczucie, że „Nic nas nie tłumaczy, poza garścią wierszy, na które się zdobyliśmy”, że poezja wyjaśnia coś w nas, że wyostrza nasze istnienie, bo dobry wiersz potrafi sprostać nie tylko swojej językowej naturze, ale i temu, co słowa powołuje do istnienia. Wolno może powiedzieć, że życie w języku swój ludzki wymiar najpełniej odsłania wtedy, gdy nasze życie wrasta w życie wiersza, gdy wiersz staje się jego osnową i poręką. Mam wrażenie, że taka perspektywa raz po raz otwiera się w *Koncentracie* – w jego językowych szczelinach, w poruszeniach ożywiającej go wyobraźni.

## 8.

Wyobraźnia leżąca u podstaw *Koncentratu* rodzi się z chłodnego spojrzenia. Jest surowa i zintelektualizowana. Można odnieść wrażenie, że została wymyślona, zrobiona ze słów, skonstruowana. Ale ma też w sobie element wizyjny – surreálną domieszkę, w której odzywa się coś z nieodpartej logiki snu, coś podszytego absurdem i absolutnie koniecznego. Siwczyk kreśli zarysy labilnych obrazów – dziwaczkich, uczepionych słów. Snuje opowieści wyjęte z sennej mitologii, z sennika nieistniejących legend, spośród snów, które są duszne i zmacone, a jednocześnie gorące, bez dna. Te sny trwają na granicy przebudzenia. Biegnie przez nie dreszcz – mocny niczym cięcie. I dwuznacznie lekki – jak walące się nagle rusztowanie. Wszystko to zostaje zasznurowane w długie zdania – rozciągnięte niemożliwie, wybiegające poza własne granice, gubiące sens, ale zarazem wzięte na postronek składni, podporządkowane wewnętrznej regule, mocno dopięte. Często organizują je szeregi paralelnych układów, w których pojedyncze elementy podmieniane są na zasadzie lustrzanego odwrócenia lub brzmieniowych powinowactw. W ten sposób autor *Ulotnych obiektów ataku* sprawdza możliwości tkwiące w słowach. Wypróbowuje ich łączliwość. Bada pola znaczeń. Zestawia wyrazy w figury semantycznie niezdeterminowane. Z odległych znaczeniowo słów wydobywa ich wspólne rdzenie. Bierze na warsztat zbitki głosek – zmienia ich kolejność, podmienia litery. Słucha zniekształconego echa współbrzmień. Z uwagą przysłuchuje się homonimii. Wyłapuje momenty, gdy słowa odzywają się w sobie nawzajem. I właśnie zasada echa rządzi na wszystkich poziomach wykreowanego świata. W całej książce te same motywy, struktury składniowe, takty rytmu powracają wielokrotnie i rozkładane są jak akcenty muzyczne. Tworzą przeplatające się wątki,



z których powstaje spłot wiersza. Na nich zasadza się wewnętrzna logika tomu. Tak powstają konstrukcje gęste od wewnętrznych relacji, wyostrające napięcia i zależności, których ukryta praca nagle wychodzi na jaw lub zostaje arbitralnie ustanowiona. Te ciągi znaczeń niekiedy same prowadzą czytelnika. Niekiedy stawiają zaciekle opór i trzeba przedzierać się przez nie jak przez gąszcz. Dzieje się tak, ponieważ Siwczyk obchodzi z daleka „żywe pomniki języka, które głoszą coś na okrągło”. Stara się raczej słuchać co „mówi pismo” – czysta osnowa mowy. I próbuje pamiętać, że materia literatury jest też czas – jego lekturowe przebiegi, fabularne wektory, jego trwanie wewnątrz tekstu. Dlatego konstruuje zdania biegnące kaskadowo, nizane z ułomków zawilego wywodu, z gnom, załączkowych sentencji, dopowiedzeń. Te zdania metodycznie uzupełniają swoje struktury o kolejne ogniwa, które krok po kroku rozszerzają i komplikują sens rozwijającej się frazy. O tych kaskadach słów i związanych z nimi obrazów – między innymi o nich – powie poeta:

Prawdą jest, że rosną w grobach powietrza, koronami w dół.

[Powyżej echa.

I doda w innym wierszu:

Mowa związana, wyrazy współzucia.

Fala złamana, szумы stoją na redzie.

## 9.

Zapisy Siwczyka to medytacje – opalizujące, nieostre, zmieniające się pod dotknięciem kolejnych lektur. Jakby w wierszu wciąż coś pracowało – jakby ostatnie słowo nie kończyło niczego,

jakby w poezji postawienie zamykającej kropki w ogóle nie było możliwe. O tym mówią snute przez poetę opowieści, które „idą w widmowej procesji, niosą sztandary łaski, stacjonują w snach”. I również za ich sprawą zapisy z *Koncentratu* są jak zadry. Jątrzy się w nich bowiem sen języka – dziwaczny, niepokojący, obolały. Sen mieszkający w panoptikum językowej wyobraźni. Sensu tego snu trzeba szukać w sennikach poluzowanej polszczyzny, w jej bezwładnym ruchu. Ale zarazem jest to sen podszyty czymś na wskroś realnym – jak wypowiedane przez nas słowa, jak ich nieporadne wycieczki w stronę świata, jak ciężar zdań cisnących się na usta, kiedy nie można milczeć, bo dotyka nas coś, co gwałtownie szuka dla siebie głosu. W tym napięciu dryf znaków bez referencji staje się formą językowej obecności. Niekiedy wręcz ześlizguje się w egzystencjalny konkret. Tak odzywa się u Siwczyka ton na wskroś osobisty. Brzmi w samym sercu wiersza – dyskretnie, ale zarazem bardzo mocno. Siłę tego brzmienia wzmacnia akustyka pustki, która raz po raz podchodzi smutkiem. Tak dojmującym, że trzeba go łamać ironią – poutykaną po szczelinach, niemal wstydliwą, ale też upartą, o zaciśniętych ustach. Ta ironia mieszka w bliźnach po sensie, pleni się w wyrwach po znaczeniach, które kiedyś przydawały wagi światu, nadawały kształt naszemu życiu, a dziś są tylko przyczółkami pustki. I być może właśnie smutek pustki jest głównym tematem tomu. Smutek sprzymierzony z ciemną w nim rozpaczą. Połączony z nią wspólnym tonem – tą samą nutą, która niczym echo biegnie przez pustkę i odbrzmiwa w nas. To tego echa nasłuchuje poeta, łapie w sieć zdań jego „nieznaczący sens”. Jakby echo było wszystkim, co mamy. Jakby tylko ono wypełniało nieogarniony przestwór, w którym nie ma nic – „nie ma najmniejszego nawet królestwa”.

## 10.

W tytułowym wierszu tomu powie poeta:

Mnisi drelich w świetle szumi  
 Pod wiatr, gdy zapada się głos  
 Nad równiną, o jakiej teraz myślimy  
 Bez nas, tak jakby coś miało miejsce,  
 Miało czas i mogło istnieć,  
 W naszej postaci.

Nic nie istnieje w naszej postaci.  
 O tym milczy drelich, myśli równina,  
 To widzi czas.

Można w tych zdaniach i obrazach dostrzec ślad poczucia, że nasze miejsce i nasz czas to formy pustki, że w „naszej postaci”, w naszym „coś” uobecnia się „Nic”, że nasze istnienie, nasze „jest”, to w istocie „nie jest”. Ale można w tych słowach usłyszeć też głos sprzeciwu, głos nadziei, która podpowiada, że „Nic” nie bierze na siebie „naszej postaci”, że nie istnieje w niej, że nasza postać – na krótki czas własnego istnienia – odbiera istnienie absolutnej pustce i z jej przepaści, z jej nieumiejscowionej nigdzie otchłani czyni miejsce obecności. Takim miejscem istnienia jest wiersz. Siwczyk pamięta, że istnienie jest tautologią, że nie potrzebuje niczego, by być tym, czym jest. Nie potrzebuje naszych słów. Ale niekiedy odpowiada im echem, którego sens jest czystym brzmieniem. I niczym więcej. Może właśnie dlatego uwagę autora *Danych dni* wciąż zaprzęta wyjątek od nieistniejącej reguły – „dziwne zjawisko bez zaczepienia”, wyizolowana nieoczywistość. Tak czysta, że aż niepochwytana. Bo takich miejsc nie można raz na zawsze przy-

szpilić na mapie językowego doświadczenia. Są w ciągłym ruchu – wiją się niczym „Dymy, wokół powietrza”. Niekiedy trafia w nie wiersz. Staje w nich wykoślawionym zdaniem. Odnajduje się w ich „nigdzie” dziwną zbitką słów, frazą, która traci miarę i rozbija się o własną krawędź. Te zdania wysilone, przerysowane, wpadające w poślizg, puszczzone w dryf – gubią drogę, są „jak prześcieradło zmięte po wywózce zwłok”. Ale mają też w sobie ton „radości ze spotkania, kiedy milczymy w głębi płytkiej jak tu ziemia” – ton brzmiący śmiertelnie serio. I jest w nich również odwaga mówienia „niczym głosem” – głosem widm.

## 11.

*Koncentrat* wprawia w konfuzję. Pozostawia bowiem czytelnika z poczuciem, że czegoś nie udało się uchwycić, że jest jeszcze coś ważnego, co wciąż się wymyka. I może tak właśnie powinno być. Może spotkanie z poezją powinno wywoływać poczucie niewygody, zmieszanie, dezorientację. Może wiersz tylko wtedy sięga swego celu, kiedy zmusza nas do odnalezienia się w miejscach całkowicie obcych – ukrytych w nieporozumieniu, powierzonych językowym bezdrożom. Takie miejsca przeświecają niekiedy pośród słów. Zjawiają się w asyście niepokoju – mamroczą niezrozumiale, uwierają. Są jak dokuczliwa zadra, w której odsłania się ostro odcięty horyzont – nieznany i kłopotliwy, bo otwarty na sens, którego nawet nie przeczuwaliśmy.



## STANY NIESTABILNE POEZJI

(na marginesie tomu *Samochody i krew*

Bartosza Konstrata)

### 1.

Bartosz Konstrat jest autorem trzech niedużych zbiorów wierszy. Debiutancki *Thanatos jeans* zyskał w roku 2003 uznanie jurorów Konkursu Poetyckiego im. Jacka Bierezina. Kolejny tom – *Traktaty Konstrata*, opublikowały w 2008 roku „Opcje”. Trzecia książka – *Samochody i krew*, ukazała się rok później nakładem Korporacji Ha!art. To niewiele jak na poetę po trzydziestce, który od pierwszych wierszy mówi wyrazistym, rozpoznawalnym głosem. Ta powściągliwość daje do myślenia. I nie tylko ona.

### 2.

Wiersze Konstrata to szczątkowe fabuły. Realistycznie zarysowane, sprawnie zrekonstruowane, ale zarazem niejasne, wyrwane z jakiejś większej, nieokreślonej całości. Poskładane z kawałków obrazów, doznań, retorycznych figur. Wywiedzione z zachowanych w pamięci lektur. Wyjęte może ze wspomnień, może ze snu. Historie, o których mowa, zostały wymyślone i opowiedziane

w taki sposób, by zwykle zdarzenia, wypadki wpisane w zwykłą kolej rzeczy, odsłoniły coś, co zwykle nie jest. Stąd chór cudzych głosów. Stąd spojrzenia z ukosa, pod prąd –

Pokój jest duży, ty tutaj, ja tutaj, jest dużo miejsca i z łatwością wyobrażam sobie, że siedzimy na plaży. Dwoje kalek na wózkach, nie możemy się ruszać, a za chwilę nadejdzie przyływ.

Stąd dziwne pointy – mocne, wywrotowe, zmieniające nagle perspektywę i zarazem rozbijające, wywrotne, niestabilne, trafiające w coś, co dobrze znamy, choć zwykle nam umyka, w coś, co jest tak proste, naiwne, intymne, że najczęściej przemilczamy to nawet przed sobą. Co to jest? Nie jestem pewien, ale odnoszę wrażenie, że za wierszami autora *Traktatów* stoi doznanie czegoś tak dotkliwego i jednocześnie tak bardzo tkliwego, że warto się przy tym upierać. Warto brać to na zimno, pod włos. I w gorączce – bez wytchnienia, bez tchu. Z przewrotną świadomością, że na mądre słowa nie można już liczyć, że liczą się tylko te wprowadzone z rozproszonych rytmów, ze słuchu, z pamięci ucha, która przypomina, że frazie *Traktaty Konstrata* odpowiada echem infantylne „tra ta-ta, ta ta-ta” – bez troskie jak rozbrykany piorun, niewinne niczym „dziecinna powódź”.

### 3.

W *Traktacie o sile przyzwyczajania* czytamy: „Można ze wszystkiego żartować. Nie ma rzeczy odpornych”. I w tych wierszach słychać śmiech. Zdania, z których zostały zbudowane, zgrzytają ironicznie zębami. Ale Konstrat nie żartuje. Mówi serio o czymś,

co trudno wziąć na poważnie, jest bowiem zbyt intymne, tak bardzo wprawia w konfuzję i zarazem jest tak nieokreślone, że ima się tego tylko grymas lekceważenia. I dreszcz. Dreszcz choroby, erotycznej gorączki, życia. Dreszcz, który podpowiada, że „to, co ma znaczenie, jest kolorem skóry, jest urwanym oddechem, chwilą bez oddechu”. Dreszcz ten podpowiada również, że –

zostaliśmy stworzeni dla jednego tańca, który właśnie nas szarga, a więc nasze matki i nasi ojcowie przekazali nam w darze siłę naszych nóg, i dodali do tego wilgotność języka i dodali do tego owłosione pachy.

W takim dreszczu skrywa się wstydliva wiedza, że „życie to przeważnie trzęsące się ręce”, że ratuje nas naśladowanie „czegoś, co nie istnieje”, że w jakiś niepojęty sposób górami są „cielęta i ślepe koty”. Poeta napisze: „Wstyd to jedyna nadzieja”, i będzie starał się być wierny tej „Brudnej iskrze, która się ślizga w mroku”. W jej znikliwym świetle świat na moment zamiera w bezruchu. Wstrzymuje oddech. Trwa chwilę na progu nieistnienia.

#### 4.

Wiersze autora *Thanatos jeans* wypełniają obrazy zatrzymane w pamięci, zakarbowane, zacięte jak „zatrzymany na spacji film”, nieruchome, uwięzione nad krawędzią jakichś niejasnych potoków zdarzeń, zawieszony nad tygłem dziwnych fermentacji. To obrazy pełne możliwości. Nabrzmiałe od niepokoju przyplływów i odpływów, które – gdy tylko odwrócimy oczy – podejmą swoją niestrudzoną pracę. Ich fale żłobią i odsłaniają dno. Odkrywają

zalegającą tam pustkę. Wyrzucają na brzeg – resztki wspomnień i doznań, powracające frazy, strzępy zdarzeń, śmieci.

## 5.

Nieco surrealna wyobraźnia Konstrata trzyma się konkretności. Żywi się tym, co wpada w oko – nagle, przypadkiem. Tworzony z tych ułomków świat zapada się w pustkę, przesiąka nieistnieniem, ale wypełnia go przecież intensywna obecność. Zamieszkują go dziwne zwierzęta – podłączone do prądu, zarżnięte, zapomniane, „pozbawione zmysłów”. Wymarłe jaszczury trzymane w zoo. Zmory na smyczy. Niewidzialne owady. Widmowe psy, błotne ptaki, zapomniane koty, „żrebak zabity dawno temu przez rzeźnika, rzenie, rzenie”. Stworzenia ulepione z gliny i sierści – milczące, zamknięte, obce. We wszystkim do nas podobne – oprócz grzechu. Ten świat zamieszkują też chłopcy – brudni, wolni, bezczelnie uśmiechnięci. Uchwyceni na chwilę przed odejściem, na moment przed rześistą ulewą, która niczego nie zmyje, nie zatrze żadnych śladów. Chłopcy pachnący spermą i potem. Chłopcy, których ciała liże ogień – spopieleni, zgubieni, wyzbyci wszystkiego prócz radości i lęku, prócz czegoś, co jest tak drastyczne, że uśmierza i radość, i lęk. W świecie tych wierszy mieszkają również kobiety – miękkie, wilgotne, wielomówne. W ich sercach ukryte są nożyczki i róża. Krwawią, toną, tracą oddech, odbierają głos, mówią po swojemu. Upodabniają się do własnych odbić. Żyją życiem upiórów. Niekiedy dzierżą tekę ministra wojny. Niekiedy zostają w samych perłach.

## 6.

I mieszka w tych wierszach również ktoś obcy – „inny, zupełnie tu niepasujący, poważny i groźny, szachista, pingpongista, / odkrywca z lunetą. Autor wszystkiego.” Ktoś nieznany i zarazem porażająco bliski. Wytarty do cna, bezsenny, o skostniałych palcach – „zmęczony / jak w połowie meczu”. Osłonięty „koszulą z pokrzyw, gradem urodzaju”. Zapamiętany na chwilę przed rozstaniem. Udręczony śmiercią. Ugodzony przez miłość. Przez nią odkryty. Widzący siebie w innym ciele. Na obcych ustach. Pod cudzymi powiekami. Ten ktoś, o swojej miłości mówi zza krawędzi nocy, zza powtarzanych słów:

Trudno uwierzyć, że istnieje skóra, taka jak twoja. Czysta i odkupiona.  
Trudno uwierzyć, że czasem istnieje jakaś inna skóra.

Ale istnieje czasem.

I w innym wierszu samemu sobie przepowiada:

kiedyś w nocy dotknąłem jego ciała i poczułem, że on na pewno umrze, nawet jeżeli jest piekło, on do dzisiaj nie wie, że ja się domyślałam, więc mnie odwiedza, przywożąc naleśniki i kłącza rabarbaru zawinięte w papier.

## 7.

Zwierzęta, chłopcy, kobiety – zaludniają dziwną, senną, widmową mitologię kogoś, kto nieustannie budzi się „ranny, przetrącony”. Mitologię wciąż wymyślaną na nowo – niejasną, rozmazaną, rozpierzchłą. Mówiącą o czymś, co trwa w rozproszeniu, zjawia się we własnej nietożsamości. Taka mitologia istnieje w ulomnej



formie. Budowana jest ze zdań zwichniętych, chwilami językowo nieporadnych, nierzadko przegadanych, kiedy indziej – twardych jak skrzep. Rytm fraz zapisywanych przez Konstrata jest nierówny, ich tok zwykle zostaje zmacony, ale to właśnie pod takie dyktando rosną na granicy snu obrazy – skłócone i bliskie sobie, milczące jak zwierzęta w cyrku, szeleszczące nieprzyjemnie jak celofan. Tak odzywa się prostoduszny zachwyty. Jest nagi, niepokojąco kuriozalny. Jest rozdrażniony, rozjątrzony, bywa poruszający. Jego ćmiący ból nie potrzebuje językowej finezji, nie dba o krystaliczność formy. Zna bowiem daremność „pościgu za dnem jakiegokolwiek treści”, wie, że „chrząstka” sensu tonie „w niespokojnej rzecze”, że zazdrośnie strzeże swojej głębi i jeśli docisnąć jej zatrzaski, zaciągnąć sznurowadła, to nie zostaje nic poza jakimś „ale” albo „i”. To dlatego zdanie pęka w szwach. Dlatego boli. I właśnie ten ból czyni z wiersza „złożone wpół lustro” – pomnaża istnienie, przydaje mu zwierzęcej zajadłości w byciu. Przeglądające się w sobie lustro patrzy w nieskończoność. Jej głębia nie jest dla poety abstrakcją. W wierszu *Pożar (traktat)* przeczytamy:

Mówiąc: nieskończoność, mam na myśli zwierzę  
wbiegające w pożar.

Z takiego spojrzenia wyrasta wyobraźnia pełna drzazg. Wyobraźnia zbratana z ciałem, pijąca z własnej rany, pijana życiem, odurzona snami. Wyobraźnia ruchliwa, wyzbyta pretensji, wielkoduszna. To ona pozwala powiedzieć – do siebie, do każdego z nas: „W mojej teorii grzechu nie jesteś ujęty”. I jeśli nawet jest „jak czekający na kogoś wynajęty pokój, znów wynajęty, używany, znów pościelony, z przekreślonym dwa razy w prawo kluczem”, jeśli pamięta, że „czar-

ne liście nocy szarpały się jak uwięzione za stodołą psy”, to przecież szepce: „Śpij spokojnie, śmierć jest teraz daleko, nawet się nie zbliża”. Taka wyobraźnia układa usta do prośby: „zgaś światło i dotknij po ciemku tego, czego przy świetle nie dotkniesz już nigdy”. Każę powtarzać sobie w ciemności: „Nikt nie będzie pamiętał, kiedy ja zapomnę, jaki rodzaj miłości jest jedynym pięknem”.

## 8.

Zapisywane przez autora *Traktatów* zdania to stany niestabilne poezji. Chwieją się, potykają, gubią drogę. Bywają dziwaczne, bezwstydnie nieporadne. Uczą się własnych strat. Pielęgnują pamięć o nich. I może właśnie dlatego brzmią niekiedy tak mocno. Nie wiem, czy dobrze je rozumiem, ale wydają mi się wyraziste i zarazem niedopowiedziane, niemal nieme, uchwycone w biegu, na progu czegoś, co za ich sprawą dopiero może się wydarzyć. Więc powtarzam sobie: „Władzę nade mną ma Ulica Mew”. I jeszcze tak: „Nie przesadzaj, chłopcze, skąd to możesz wiedzieć!”



# GŁOS Z POGORZELISKA

## ZIMNE ŚWIATŁO

(uwagi o *Katechetach i frustratach*)

### 1.

W tytule powieści Marianny G. Świeduchowskiej brzmi mocny dysonans. Ale jest w nim też ślad współbrzmienia – poświadczony eufonicznym ukształtowaniem frazy ślad poczucia, że przeciwieństwa łączy mocna więź, że katechizacja i frustracja mają ze sobą sporo wspólnego, że frustrat trwający w zimnym świetle daremności (łacińskie „frustra” oznacza „na próżno” lub „nadaremnie”) i katecheta nauczający prawd wiary (daremnie i na próżno wtłaczanych w ciasne ramy katechizmu), ulepieni są z tej samej gliny, a żarliwość katechety i przygnębianie frustrata podszyte są tą samą niemożnością dotarcia do czegoś, co daleko przekracza nasze możliwości.

### 2.

Jak podpowiada podtytuł, *Katecheci i frustraci* to poemat – ironiczno-oniryczny poemat odsyłający na różne sposoby do powieści-poematu *Moskwa – Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa, poemat o tajemnicy i o alkoholu, o prawdzie literatury i grze pozorów,

o miłości i śmierci, o twardym uścisku krzyżujących się sprzeczności, które niweczą ład świata i jednocześnie scalają znaną nam rzeczywistość. Ten poemat jest powieścią, której kanwą stanowi życie krakowskiej bohemy artystycznej w roku 1993. To powieść z kluczem i powieść o artystach. Powieść satyryczna i zarazem realistyczna. Bohaterowie książki – niemal bez wyjątku – mają swoje pierwowzory w realnie istniejących osobach. Rzeczywiste adresy posiadają także opisane w powieści miejsca i tworzące fabułę wydarzenia. Oznacza to, że powieść Świeduchowskiej bierze na warsztat nasz świat – żywych ludzi, znane nam dobrze lokacje, prawdziwe zdarzenia. I miesza to wszystko w tygłu groteski, wywraca na lewą stronę, patroszy, przerysowuje – ostro, zaczepnie, niekiedy niemal bezlitośnie.

### 3.

Proza krakowskiej autorki to pisarstwo pełne werwy, nowoczesne, eksperymentujące, i zarazem jawnie anachroniczne – powiela bowiem i pastiszuje wszystkie kluczowe konwencje literatury młodopolskiej. A tym samym bierze na siebie tamte – sprzed stu lat – ambicje i obowiązki. Szuka prawdy, chce mówić o prawdziwym świecie, o żywym nurcie egzystencji, o tajemnicy, którą podszyta jest nasza rzeczywistość. I zarazem chce pozostać sztuką – jawnie sztuczną, kunsztownie skonstruowaną, wewnętrznie konieczną, bezgranicznie wolną. Temu służą wybrzmiewające w tej powieści dysonanse. Z jednej strony, lekkość komicznych ujęć, setny humor, satyryczne zacięcie, autoironiczna werwa, sarkazm – nieraz ciepły, nieraz bardzo gorzki. Z drugiej – dziwna podniosłość, naznaczona czymś niejasnym, wynaturzona, niepokojąca, tchnąca grozą,

mocna. Po jednej stronie czytelnie poprowadzony środowiskowy kontur – wyraźny i sugestywny. Po drugiej – porządek zatartych odesłań, nieostrych nawiązań, karykaturalnych przekształceń, które prowadzą w stronę czegoś, co pozostaje nieoczywiste, czegoś, co osłania się literackim kostiumem, kryje się za wybrykiem stylu. I to właśnie ten dwuznaczny kontur obrysowuje miejsce, w którym aura zgrywy i tonacja serio są tym samym. W tym miejscu buzuje ciemność – bezgraniczna, bez dna. Jej oko patrzy na nas z czułością, której nie umiemy odróżnić od okrucieństwa. W jej oddechu życie łąsi się do śmierci, śmierć – przyświadcza życiu. To dlatego zimne światło tej ciemności może zjawić się nam tylko w postaci zdeformowanej, groteskowej, nieledwie karykaturalnej. Innej nie umielibyśmy znieść.

#### 4.

Powieść Świeduchowskiej opowiada o świecie w stanie rozpadu, o świecie tuż po końcu świata, o świecie, którego już nie ma, bo jaki świat może istnieć za progiem zmartwychwstania, w poświęteczny wtorek, w dzień po lanym poniedziałku? Czy trzeba dopowiadać, że i autorki – tej powieści i opisanego w niej świata – nie ma i nigdy nie było? Czy trzeba dodawać, że tylko nieistniejąca autorka może opisać świat nieistniejący, świat bez istnienia, lustrzane odbicie naszego świata – to dziwne miejsce, gdzie wciąż czuje się oddech tajemnicy, powiew jakiejś nieokreślonej głębi, która ma w sobie coś z czeluści, z piekielnej otchłani, ze śmierci, ale jest też miejscem obecności Enigmy – pięknej, eterycznej, niepokojącej, poruszająco czulej, na wskroś erotycznej, śmiertelnie prawdziwej.

## 5.

Narracja Świeduchowskiej jest zaczepna i zabawna – rozchotana, wyzywająco swawolna. Bywa chuligańska, bywa arabska. Zawsze jednak jest ostentacyjnie literacka. I ta lekkość snucia opowieści – niekiedy finezyjna, niekiedy łobuzerska – skonfrontowana zostaje z ostro zarysowaną konstrukcją powieści, z wyrazistą strukturą, której zasadą są układy trójkowe, a mocną podstawę stanowi czytelnie zaznaczona symetria. Oś tej symetrii biegnie przez środkowy, dziesiąty rozdział książki, przez jego centralną część – czyli *Widzenie, jakie miał Świecki w Krakowie w 1993 roku, 5 maja nad ranem, które ciemne dla niego i niezrozumiałe, zapisał wierszem*. Centralna, dziesiąta część tego *Widzenia* jest parafrazą zdań otwierających *Widzenie* Mickiewicza:

Świeckiego dźwięk uderzył i nagle jego ciało, jak ów kwiat polny, otoczony puchem, prysło, zerwane anioła podmuchem, i ziarno duszy nagie nagie pozostało.

Co to za dźwięk? Co za podmuch? Jaki wzbudził go anioł? Kto może odpowiedzieć na te pytania? Katecheta ze swoją zarliwością? Czy frustrat stojący w zimnym świetle daremności? Świeduchowska zna odpowiedź, ale wie, że każda odpowiedź jest zagadką. Dlatego opisze peregrynacje Grety, Świeckiego i Pilchera. Dlatego postawi nam przed oczy trzech sprawiedliwych, ostatnich sprawiedliwych, groteskowych i samotnych – księdza Pischingera, krytyka literackiego Mariana Siarę i korektora „Kwartalnika Niepopularnego” Żorża Króla. Postawi ich przed nami, byśmy patrzyli, jak każdy z nich na swój sposób spogląda w czeluść – dziwną, nierealną i na wskroś prawdziwą. Jej ciem-



nymi korytarzami śmiga na swoim wózek Kadłubek – kaleki święty, pomocnik kobiety z torbą pełną pomarańczy, pomocnik śmierci. Ale widać tam też coś jeszcze, widać –

Osłepiające lśnienie, rodzaj czarnego płomienia, blask, który emanował z najgłębszych ciemności.

To dziwne, odwrócone światło wskazuje na coś, czego Świeduchowska nie umiała lub nie chciała sama opisać, posłużyła się bowiem parafrazą jednego z najsłynniejszych zdań kabalistycznej księgi *Zohar*. Jeszcze jeden greps? Mistyka na usługach zgrywy? Perskie oko puszczzone w naszą stronę? W stronę czeluści? Czy wydobywając to jedno tajemnicze zdanie, wyostrajając jego enigmatyczny kontur – nie posuwamy się już zbyt daleko? Nie sądzę. Marian Siara powiada:

W anielskim języku wszystkie połączenia mają sens, w ludzkim jedynie niektóre...

I wtóruje mu Świeduchowska:

Kto usłuchałby uchem a nie brzuchem, usłyszałby to tak:

– Tohu wabohu. Sznurek albo nic. 5 to 4 i 3. Troje czego jest? Trzej byli nasi patriarchowie, dwie są tablice z przykazaniami. A jeden jedyny? Ajin. Gra w zagadki uświęcona jest starożytną tradycją...

## 5.

*Katecheci i frustraci* są zagadką. Opowiadają o Enigmie. Mówią o tajemnicy. Istotą tajemnicy jest to, że pozostaje niewyjawio-

na. Nie znaczy to jednak, że nie można jej zgłębiać, że jej zimne światło musi pozostać zakryte dla naszych oczu. Tylko kto mu sprostą? Kto weźmie na siebie i uzna za swój ten upiorny chichot groteskowych deformacji idących ręką w rękę z wykoślawioną dykcją spowiedzi, modlitw, kaznodziejskich z ducha pouczeń, biblijnych odesłań? Kto zechce bronić tej dziwnej, nieledwie kuriozalnej powagi, która tonacji buffo każe brzmieć śmiertelnie serio? A to właśnie ten łamliwy kontur powagi sprawia, że sarkastyczny grymas jest w powieści Świeduchowskiej gestem nie tylko literackim. Owszem, ta proza jest ironicznie świadoma własnych zapośredniczeń, ostentacyjnie eksponuje swoją atencję dla Witkacego, dla dziwactw stylu i wyobraźni Tadeusza Micińskiego, dla zimnej i przewrotnej dykcji aforyzmów Nietzschego. Świeduchowska szyje grubymi nićmi. Wali na odlew, aż wióry lecą. Robi literaturę. Ale sarkastyczny grymas, o którym mowa, chce być w *Katechetach i frustratach* czymś więcej, chce mieć walor metafizycznego rozpoznania – ćmiącej intuicji, od której robi się ciemno przed oczami. Czy komuś uśmiecha się ta ciemność? Czy jest ktoś taki? Nie widzę.



## ZIMNY POGRZEBACZ

(na marginesie powieści *Jedenaście*)

– dla Grzegorza Dyducha

1.

To jest bardzo ponura historia lekarska. Lekarskie historie zawsze są ponure. Od takich historii lepiej się trzymać z daleka. I jeśli tą akurat warto sobie zawracać głowę, jeśli warto się jej przysłuchać, to dlatego, że traktuje o duchu Doktora (tego Doktora), a jak wiadomo Doktor wszędzie, gdzie się pojawi – choćby duchem – wnosi z sobą elegancję i godność, a tym samym poczucie, że jednak istnieją nieprzemijające wartości, takie jak choćby „piękno przyrody”, czy „brutalny, zwierzęcy seks bez miłości”, by poprzestać tylko na tych, że tak to ujmę, szkolnych przykładach.

2.

Skoro mowa o szkole, nie od rzeczy będzie wspomnieć o kwestii tylko na pozór oczywistej. Otóż, Marcin Świetlicki napisał trylogię – *Dwanaście*, *Trzynaście* i *Jedenaście*, a po polsku trylogie pisze

się – jak wiadomo – ku pokrzepieniu serc. O krzepiącej treści ostatniego ogniwa „trylogii infernalnej” autora *Schizmy*, o treści, która zawiera „różne porady, dziewczynko”, pojęcie daje taki choćby passus:

Nigdy już nie pokochać mężczyzny, który śmieszny i rozczula.

Ci, którzy przerażają, są chyba pewniejsi. Chyba właśnie im warto by było zaufać.

W treść nieco mniej krzepiącą, ale przecież tak prostą i czystą, tak ciepłą i senną, że lepiej za wiele o niej nie mówić, w treść na wskroś autystyczną i wyjątkowo milkliwą wgląd dają na przykład takie oto zdania:

To Nic, które ścigało go od dawna, nie miało po prostu dostępu do tego miejsca. Nie miało prawa tu wtargnąć.

Różnie to Nic mistrz sobie nazywał. Albo Świat, albo Polska, albo Ludzie, albo Społeczeństwo, albo Szatan, albo Urząd.

Albo Złe.

To nic w tym momencie nie istniało.

Było ciepło i sennie.

Są takie miejsca. Może nie ma ich wiele. Ale istnieją. Chyba. Tak przynajmniej może się wydawać komuś, kto czyta *Jedenaście*.

### 3.

Przez cały dzień, o którym *Jedenaście* opowiada, niemal przez cały dzień – strasznie wieje. Ten porywisty wiatr jest jak fala, która zagarnia i zatapia wszystko. Tak oddycha świat. Temu oddechowi odpowiadają westchnienia. *Jedenaście* jest pełne westchnień.

Dobrych i złych. Bezradnych i czułych. Ciężkich i delikatniejszych niż tchnienie lekkiego powiewu. Wspominam o tym, żeby przypomnieć, co Paul Valéry pisał o poezji w notatkach *Bez retuszu*:

Jest ona próbą przedstawienia lub odtwarzania przy pomocy środków artykułowanego języka tych rzeczy czy tej rzeczy, którą niejasno wyrażają łzy, krzyk, pieszczoty, pocałunki, westchnienia.

Mam wrażenie, że właśnie z czymś takim mierzy się *Jedenaście*. Ostrożnie, dyskretnie, uczciwie – bez zbędnej afektacji, z przy-mrużeniem oka. Dodam więc za Wieniediktem Jerofiejewem, który w eseju *Wasilij Rozanow oczami ekscentryka* o westchnieniu powiada tak:

„Westchnienie jest bogatsze niż królestwo. Bogatsze niż Rotszyld. Westchnienie to historia świata, jej początek i Żywot Wieczny”. My jesteśmy święci, a oni są poprawni. Do westchnienia przyjdzie Bóg. Przyjdzie do nas. Powiedzcie jednak, proszę, czy możliwe jest, aby Bóg przyszedł do poprawnie zachowującego się człowieka?

No cóż, wydaje mi się, że nie ma takiej możliwości. Ale mogę się mylić. Nie jestem mistrzem. Odsyłam więc do powieści o mistrzu i do opowiadanych przez niego historii. Zwłaszcza do tej o kilkugodzinnej przepustce z prawie-piekkła, o spotkaniu (tylko troszkę w pijanym widzie) z jasną dziewczyną, uczennicą technikum krawieckiego, która była tak piękna i mądra (to się zdarza), miała w sobie tyle delikatności, tyle czystej czułości (to też się zdarza), że spotkanie z nią jest jak haust odurzającego szczęścia. I jak śmierć. Tak było – wczesną wiosną '84. Odsyłam do *Jedenaście*. Tam jest to pięknie opowiedziane.

## 4.

Odsyłam do trzeciej części „trylogii infernalnej”, ale czyniąc to, winien jestem ostrzeżenie. Jedenaście nie ma dobrej prasy. Myślę nie o książce Świetlickiego. Mam na myśli cyfrę złożoną z dwóch jedynek. Ostrzegam przed nią uczciwie i solennie, jest bowiem najzwyczajniej w świecie – niebezpieczna. Przypisuje się jej charakter demoniczny. Nazywana jest „diabelskim tuzinem”. Niekiedy mówi się o niej jako o „liczbie grzechów”. Dlaczego? Jedenaście to brak miary. Przekroczenie pełni i niedorastanie do niej. Zbyt wiele. I zbyt mało. Nadmiar i ubytek. Więcej niż dziesięć. Mniej niż dwanaście. O jeden za dużo. I o jeden za mało. Dwie jedyнки – jak dwa uderzenia pogrzebaczem. Tak celne i tak mocne, że trzeciego nie trzeba. Wpisana w jedenastkę równowaga dwóch jedynek jest silna i wyraźna, ale wieje od niej chłodem i grozą, jest bowiem znakiem nieprzekraczalnego pęknięcia, głębokiego rozłamu, definitywnego podziału tego samego, na dwie odrębne jedności – zamknięte w sobie, same ze sobą tożsame. Mówiąc najkrócej: jedynka ze swej natury jest absolutnie pojedyncza, dwie jedyнки – to skandal!

## 5.

Skandaliczne jest i to, że dwie jedyнки w jedenastce tylko na pozór łączą się w dwójkę, a jeśli już spotykają się na moment, na jedną noc, to tylko dzięki Doktorowi. Przykład? Bardzo proszę:

Mistrz wspominał przeuroczą licealistkę, która zrobiła dla mistrza więcej niż kobieta dla mężczyzny może zrobić; tyle entuzjazmu, tyle świeżości, taka pasja, coś niewiarygodnego, a potem poprosiła o numer telefonu do Doktora.

Warto by więc wywiedzieć się, co z Doktorem. Gdzie bawi? Gdzie się podziewa? Co porabia? Dlaczego nie ma go z nami? Co usunęło go nam sprzed oczu tak definitywnie? Warto o to pytać, bo bez Doktora – co tu kryć – robi się zimno i ciemno, robi się ponuro i do domu daleko, a na dodatek nie ma zbyt wiele do zobaczenia. Potrzeba dowodu? Bardzo proszę. Oto mistrz czeka cierpliwie pod drzwiami toalety. Tam, w ogródku „Zwisu”, koledzy flirtują niewinnie z „uroczo wulgarnym dziewczęciem”, na płycie rynku ludzie robią sobie „zdjęcia i różne przyjemności”, życie toczy się z właściwym sobie wdziękiem, a mistrz patrzy w „odrapane drzwi”, zaś narrator powiada tak:

za tymi drzwiami, być może stał jakiś anioł z mieczem płonącym albo też inna tego rodzaju apokaliptyczna istota, przygotowana, aby wymierzyć karę mistrzowi.  
Mistrz oparł się o szorstką ścianę i czekał.

\*

A potem drzwi otworzyły się z cichym skrzypieniem same i wewnątrz nikogo nie było. Tylko szarobiała próżnia.

Kto próbował korzystać z toalety w „Zwisie”, wie o czym mowa. Kto nie próbował, niech lepiej poprzestanie na swojej niewiedzy.

6.

Bo przy niewiedzy warto się upierać. Niewiedza nie jest taka zła, jak ją malują. Z niewiedzy wiele jeszcze może się wyłonić. Z wiedzy – zwłaszcza z takiej, kiedy ktoś wie lepiej – nic dobrego nie wynika. Nie będę się nad tym rozwodził, żeby nie psuć nikomu

przyjemności czytania *Jedenaście*. Powiem jedynie, że mistrz – jak zawsze – tylko czeka, bo wystarczy czekać, bo wystarczy tęsknić za nieobecny Doktor, a intuicja sama się pojawi, wynurzy się z mgły, poprowadzi. I dodam, że zawsze warto się zastanowić, gdzie też podziewają się szklaneczka i butelka Doktora, zawsze warto „butelkę i szklaneczkę” mieć na widoku. I nie trzeba się zrażać, że „ludzie tak nie robią”, że „społeczeństwo jest tym średnio zainteresowane”, bowiem – jak mówi poeta – „nawet w ciemnościach da się odnaleźć wszystko”.

## TRYLOGIA INFERNALNA

(notatki o prozie Świetlickiego)

1.

Marcin Świetlicki jest poetą, który nie potrzebuje rekomendacji. Mówi mocnym, dobrze rozpoznawalnym głosem. Siła tego głosu bierze się z trwania przy żywym nurcie egzystencji – oszalamiająco realnej, dojmująco prawdziwej. I jest też formą odwagi. Wiersze autora *Zimnych krajów* obstają bowiem przy odwadze istnienia wobec wzburzonego, napierającego zewsząd świata. Wychodzą mu naprzeciw. Chwytają pewnie jego zmacony kształt. Podpowiadają słowa i obrazy, w których odnajduje formę – niezbitą, utwierdzoną w sobie. I zarazem otwartą – niczym horyzont otaczającej nas rzeczywistości.

2.

Z prozą jest inaczej. Realny świat wycieka z niej. Życie osłania się gardą ironii. Obraca się w pozę. Owszem, w *Dwanaście*, *Trzynaście* i *Jedenaście* aż roi się od odesłań do konkretnych osób i zdarzeń. Pełno tam ukłonów i przytyków. Ale to tylko pozór rzeczywistej obecności. Prawdziwa materia tego świata ma w sobie



coś z męczącego snu. Jest gęsta niczym koszmar. I jak koszmar przesiąknięta jest czymś na wskroś nierealnym. Okrywa ją cień nieistnienia. Wychyla się ku nam z miejsca, które skądś znamy, które w lot rozpoznajemy, choć jednocześnie wiemy dobrze, że go nie ma, że kłamie o sobie w żywe oczy. Ale wiemy też, że więzi nas w sobie, że jest piekielnie prawdziwe.

### 3.

Świat, o którym opowiada się w tej prozie, istnieje ze względu na mistrza. I wraz z mistrzem egzystuje w jakiejś pozagrobowej dymensji. Bohater Świetlickiego jest bowiem pogrobowcem epoki, która dawno minęła. Jest starą kalką – przetartą na wylot, wycofaną z użycia. Należy do legionu niewydarzonych autsajderów. Jak oni wszyscy jest – sprany, splukany, przegrany, bez przydziału. Najeża się i chce byśmy brali to za bunt. Chce być sobą i jest w tym bolesnie groteskowy. Uparcie gra samego siebie, choć całkiem już zatracił się w pozie. Trudno go brać na serio. Na jego knajpiany spektakl nie sposób patrzeć bez politowania. Byłby może śmieszny, gdyby nie ożywiało go coś na wskroś irytującego. Jakiś rozbrajający narcyzm. Prostolinijność – niewinna i zarazem na pokaz. Dziecinna zawziętość – rozpaczliwa, naiwna, bezradna. I rozczulająca.

### 4.

To właśnie ktoś taki – jest mistrzem. W czym? W byciu. Mistrz jest. I to mu wystarcza. To, że jest – nie wymaga żadnych uzasadnień. To, że jest – wszystko wyjaśnia. Stąd nieodparte wrażenie, że wszystko jest w jego rękach. Owszem, kto inny pociąga za sznur-

ki. Inni wiedzą więcej i lepiej. Ale to mistrz sprawia, że wciąż istnieje świat, którego dawno powinno już nie być. Wie bowiem, że wystarczy być. Nie skarży się. Czeką cierpliwie. Pewnie sięga po szklaneczkę i przepija do kogoś, kto jeszcze nie nadszedł. Sięga po szklaneczkę, jakby chciał powiedzieć:

– Zobacz, jak wielka jest moja tęsknota. Zobacz, czym muszę się krzepić.

## 5.

Mistrz nie chce wiedzieć, kim jest. I nie wie. Ale my to wiemy. W tym, że jest – jest każdym z nas. Jest nami zwłaszcza tam, gdzie wolelibyśmy nie być. Ale jest też kimś więcej. Jest artystą – skupionym na sobie, pewnym swoich niegdysiejszych racji, na swój nieporadny sposób stawiającym czoła epoce ksero, epoce niekończących się powtórzeń, powielających się w nieskończoność odbitek. I właśnie w imię tych racji, za sprawą ich poręczeń, jest kimś, kto wciąż żywi naiwną wiarę, że koniecznie trzeba szukać prawdy, że gdzieś przecież kryją się jej niezatarte ślady. Jeśli nawet w końcowym rozrachunku na prawdę nie można liczyć, jeśli jej światło niczego ostatecznie nie rozjaśnia, to przecież tylko ją warto mieć na oku. Bo tylko jej nie można na nic rozmienić. Tylko ona pozostaje niewinna.

## 6.

Mistrz wie swoje. Niby na nic już nie liczy, ale przecież w istocie liczy jeszcze na to i owo. Liczy na prawdę. Więc i my powinniśmy liczyć. Zwłaszcza, że właśnie to podpowiadają nam tytułowe li-

czebniki – *Dwanaście, Trzynaście, Jedenaście*. Nie jestem nazbyt biegły w rachunkach, ale wiem, że suma tych liczb wynosi 36. I wiem też, że gest wysunięcia cyfry na tytuł jest sam w sobie zabiegiem numerologicznym. Świetlicki powtarza ten gest trzy razy – konsekwentnie w odniesieniu do każdego z ogniw powieściowego tryptyku. Trudno o bardziej czytelną wskazówkę. Jeśli bowiem tytuł zamyka w sobie dzieło, jeśli streszcza je, ujmuje w metaforycznym skrócie i tym samym wskazuje nam tryb lektury, to prozatorski tryptyk Świetlickiego wolno – i trzeba – czytać przez pryzmat liczby, która narzuca się jako tytuł trylogii traktującej o mistrzu i jego niejasnych przygodach. Nie będę rozwijał tego wątku. Nie chcę zbyt mocno go eksponować. Przypomnę jedynie, że wedle jednej z najstarszych tradycji filozoficznych – i ezoterycznych – liczby są istotą wszystkiego i stanowią tworzywo, z którego uformowany jest świat. Liczba 36 mówi o tym wprost. Wiąże się ją bowiem z tym światłem, które dało początek istnieniu widzialnego świata. Jest emblematem i sygnaturą kreacji ex nihilo. Symbolizuje odsłonięcie się niewidzialnego światła. Na początku – bo światło twórczenia jaśniało w Edenie przez 36 godzin. I odtąd już zawsze – bo świat w jego trwaniu podtrzymuje w każdym pokoleniu 36 sprawiedliwych. Tych 36 filarów – a wspominają o nich różne tradycje – nie pozwala znanej nam rzeczywistości opaść w niebyt. Dzięki nim ziemia nie osuwa się nam spod nóg. Czy trzeba dodawać, że jest to ta sama ziemia, która wciąż pali się nam pod stopami? Czy trzeba dopowiadać, że o niej właśnie powiedział Bóg do Adama: „przekłeta będzie ziemia dla ciebie”? I zapewne nie należy się temu dziwić, skoro suma wszystkich liczb z przedziału od 1 do 36 wynosi 666.

7.

Swoją trylogię zamyka Świetlicki taką oto sceną:

– Już nie żyjesz – powiedział ktoś stojący w bramie.

Przeszedł go drobny dreszcz. Ale od dawna podejrzewał, że już nie żyje, więc wzruszył ramionami i wyszedł z bramy.

Koniec zawsze ma w sobie coś z katastrofy. W jej blasku niejasna pogródka staje się formułą rozpoznania. Mistrz podejrzewał, że od dawna nie żyje. Na koniec – wie to i wzrusza ramionami. W jego świecie to żadna rewelacja. Jest to bowiem świat, w którym granice między życiem i śmiercią dawno się zatarły. Świat – od zawsze podszyty katastrofą. Gruntownie spustoszony. Opuuszczony przez życie i przez śmierć. Wydany jałowemu trawni. Udręczony nudą – zapobiegliwą, dobrze skrojoną, wziętą pod strychulec praktycznego rozumu. Budulcem tego świata jest istnienie wywrócone na nice, jałowe, wytarte do cna, spopielenie w zetknięciu z niczym. Taki świat zamieszkują umarli. Taki świat jest piekłem. Ale bywa też miejscem czegoś, co pozostaje ukryte i domaga się ujawnienia, choć jest to prawda skandaliczna i w istocie nikomu do niczego niepotrzebna. Takiej właśnie prawdy szuka mistrz. Posuwa się ku niej uparcie – sięgając przez ciemność po szklaneczkę. I czyni to w przeświadczeniu, że prawda jest rzeczą umarłych, że kpi z trzeźwego spojrzenia, że odsłania się tylko tam – po stronie grozy, w miejscu bez imienia, w pijanym widzie.

# KONTRAPUNKTY

# ŚWIĘTOSZEK, CZYLI SZALBIERZ

(zobaczone w Lublinie)

## 1.

O pierwszej, nieukończonyj jeszcze, wersji *Świętoszka*, którą przed Ludwikiem XIV odegrano 12 maja 1664 roku, powiada Bułhakow w *Życiu pana Moliera*:

W sztuce tej został przedstawiony skończony drań, kłamca, niegodziwiec, donosiciel i szpicel, obludnik, rozpustnik i uwodziciel cudzych żon. Ową tak niebezpieczną dla otoczenia postacią był ni mniej, ni więcej, tylko duchowny. Wszystko, co mówił, roilo się od słodkich i pełnych nabożnej pokory słówek i co więcej, jego ohydnyj poczynaniom nieodmiennie towarzyszyły na każdym kroku cytaty z Pisma Świętego.

Po tamtym przedstawieniu zawrzało. W nowej komedii Moliera dostrzeżono drwinę z religii i pobożności. U króla interweniował sam arcybiskup Paryża, domagając się wydania zakazu wystawiania sztuki, która dopuszcza się obrazy religii. Inny duchowny dowodził, że komediant z Palais-Royal jest szatanem w ludzkiej postaci i należy go wraz z jego komedią o Tartuffie spalić przykładnie na stosie. Kiedy po trzech latach Molier znów pod-



jął próbę wystawienia *Szalbierza*, arcybiskup wystosował orędzie do wiernych, w którym zabraniał – jak pisze Bułhakow – „nie tylko wystawiania, lecz także czytania lub słuchania owej komedii, zarówno publicznie, jak też na jakichkolwiek zebraniach prywatnych pod grozą obłożenia klątwą i wykluczenia z Kościoła świętego”. Ostatecznie Molier uzyskał od króla zgodę na wystawianie sztuki. Premiera miała miejsce 5 lutego 1669 r. Spektakl szedł w sezonie 37 razy i przyniósł dochód dwukrotnie przewyższający wpływy ze wszystkich innych sztuk wystawianych w Palais-Royal.

## 2.

Dzisiaj Tartuffe nie robi na nas tak piorunującego wrażenia. Nie drażni tak mocno i nie pociąga z taką siłą. Czy tylko dlatego, że Molier złagodził najbardziej drażliwe miejsca, rozebrał swojego bohatera z sukienki duchownej i powykreślał z jego kwestii cytaty z Biblii? Nie sądzę. Powody są inne i nie świadczą o nas najlepiej. Obluda nam spowszedniała. Jest dziś tania i ma się znakomicie. Zadowolona z siebie patrzy nam przymilnie w oczy i widzi w nich pobłażliwą rezerwę, którą skwapliwie bierze za przyzwolenie.

## 3.

Molier wziął temat ewangeliczny. Przedmiotem ataku uczynił „falsz, co się pozory barwi nabożnemi”. Jezus ujmuje rzecz tak:

Biada wam, uczeni w Piśmie i faryzeusze obłudnicy, bo podobni jesteście do grobów pobielanych, które z zewnątrz wyglądają pięknie, lecz wewnątrz pełne są kości trupich i wszelkiego plugastwa. Tak

i wy z zewnątrz wydajecie się ludziom sprawiedliwi, lecz wewnątrz pełni jesteście obłudy i nieprawości.

Siła tych zdań przyprawia o dreszcz. Bo nie chodzi w nich tylko o „obłudne wzdychania i posty udane”, ale o coś, od czego wieje prawdziwą grozą. W przedmowie do *Tartuffe’a* Moliere wskazuje na „zbrodniarzy, którzy codziennie nadużywają pobożności i posługują się nią przewrotnie do najczarniejszych występków”. W istocie jednak jego komedia dotyka czegoś dużo bardziej niepokojącego. Opowiada bowiem o lustrzanej relacji łączącej dobro i zło, o złudzie pewności mącającej wzrok, o tym, że nie potrafimy odróżnić pobożności od bigoterii, pokory od cynizmu, szczerości od obłudy, bo zło i dobro mówią niekiedy tym samym językiem. I trzeba mieć podejrzliwe serce, by widzieć jasno, że to, co jawi się jako dobro, jest złem.

#### 4.

Tartuffe to zło ubrane w maskę dobra, podłość w kostiumie pobożności. Moliere powiada, że kogoś takiego wpuściliśmy do naszych domów. Karmimy go, mizdrzymy się do niego. Szalbierz jest pewny swego, bo dobrze rozumie naszą słabość do pozorów, dobrze wie, że obłuda bez trudu bierze w nas górę nad prawdą. Nie musi uciekać się do podstępów. Wystarczy mu tupet. W jego uścisku łatwo zapominamy, że piekło wybrukowane jest bigoterią, że pod jej politurą lęgnie się groza jałowego życia, w którym – tak widzi to Moliere – kobiety radzą sobie jak potrafią, mężczyźni wychodzą na durniów. Machina puszczona w ruch przez szalbierza sprawia, że zło triumfuje – z żelazną konsekwencją, bez trudu,

w majestacie prawa. Rujnuje nasze życie. Zgliszcza zagarnia dla siebie. I nie byłoby przed nim żadnego ratunku, gdyby nie słynna finałowa wolta, która odwraca niechybny bieg rzeczy. Jest jak obrót klucza w zamku. Król przejrzał szalbierza. Stając ponad prawem, odwracając wszystko jak w lustrze – przywraca ład. Podłość przystrojona w maskę pobożności zostaje zdemaskowana. Tartuffe przegrywa z kretesem. A kto triumfuje? Dom Orgona? My wszyscy? Nie ludźmy się. To zakończenie jest aż nazbyt teatralne. Triumfuje teatr. Tutaj Tartuffe schodzi ze sceny. Ale w życiu wciąż trzyma nas mocno za kark.

## 5.

O tym wszystkim – i o kilku innych sprawach – opowiada Bogdan Tosza w swojej inscenizacji *Tartuffe'a* wystawionej na deskach lubelskiego Teatru Osterwy. Spektakl jest lekki, rytmiczny, chwilami niemal taneczny. Biegnie z werwą. Trzyma w napięciu. Nie epatuje ozdobnikami. Skupia uwagę na pewnie rozłożonych akcentach. Partie zagrane na farsową modłę kontrapunktowane są przez momenty świetnie wyreżyserowanej konfuzji. Dynamice i rozpiętości scenicznych rejestrów dobrze służy nowy przekład Jerzego Radziwiłowicza – zrobiony z wyczuciem sceny, potoczny, plastyczny, pomysłowy językowo i co najważniejsze pozbawiony sztucznej patyny, której Boy nie oszczędził Molierowi. Ale żywy język to jedno. Teatr – drugie. Przedstawienie rozpięte zostało między dwiema etiudami aktorskimi – Andrzeja Redosza w roli Pani Pernelle i Jerzego Rogalskiego jako komornika. Ujmują one w cudzysłów teatralnego gestu przestrzeń, w której pierwsze skrzypce gra Doryna – rezolutna, wyszczekana, patrząca na

świat z dystansem i bez złudzeń. Ta brawurowa rola Magdaleny Szejman-Lipowskiej tworzy przeciwwagę dla oszczędnie zarysowanej całości spektaklu. To napięcie zaś oddaje niepokojącą dosadność tego, co widzimy na scenie. A trwa na niej jakaś upiorna przeprowadzka, dziwaczny remont, niekończące się przemeblowanie. Pomiedzy kulisami wędrują tam i sam meble, obrazy, lustra – rekwizyty codzienności, teatralna treść życia, które obraca się w serię niezręcznych intryg, upokarzających awansów, naiwnych podstępów. Wszystko zaczyna się dziś, w dekoracjach naszej współczesności. Jednak ze sceny na scenę pojawia się coraz więcej elementów scenografii i kostiumów z epoki. Jakby zakończenie uciekało w przeszłość, jakby jego nieoczywista siła miała pozostać czymś odległym i w istocie niedostępnym.

## 6.

Tosza nie sztukuje klasycznego dzieła, nie szuka w nim współczesnych odniesień. Wręcz przeciwnie. Każe nam stanąć na wysokości czegoś, co Moliere zapisał przed 350 laty. I mam wrażenie, że tamto rozpoznanie brzmi dziś w Lublinie wyjątkowo dramatycznie. Odzywa się głosem pustki, głosem głodu, który jest tak dotkliwy, że mógłby nas ocalić, gdybyśmy umieli przynajmniej przyznać się do niego.

## ROSJA JAKO METAFORA (uwagi)

– dla Mirosława Filipowicza

### 1.

Polskie myślenie o Rosji łatwo poddaje się stereotypom. Najważniejsze z nich biorą się z prostej optyki przeciwstawiającej „Najjaśniejszą Rzeczpospolitą” i „Cień ponurego Wschodu”. To ostatnie sformułowanie jest tytułową metaforą głośnej niegdyś książki Antoniego Ossendowskiego, który w swojej reportażowej publicystyce zrobił wiele dla podtrzymania – i utrwaleńia – mającego długą tradycję toposu „granicy czosnku i cebuli”.<sup>1</sup> Granica ta w świadomości nowożytnej Europy oddzielała – i niekiedy wciąż oddziela – cywilizację i kulturę Zachodu od nieokreślonego i groźnego żywiołu, który reprezentują mieszkańcy stepu i tundry. Antyrosyjska obsesja polskiej inteligencji żywi się pamięcią rzeczywistych krzywd, realnych zbrodni, ale w istocie bierze się właśnie z poczucia zagrożenia żywiołem ze Wschodu. Ponadto niegasnący resentyment utożsamia Rosję z despotyzmem. Każe widzieć w niej ostoję tyranii i terroru, ucieleśnienie



nie okrucieństwa dziejów – fatum polskiego losu. Trzeźwe rozpoznania pokazujące Rosję w innym świetle – czynione przez Staszica, Lelewela, Kraszewskiego, czy po latach choćby przez Mackiewicza – niewiele zmieniły. Na progu XX wieku Tadeusz Miciński pisał:

W mroku nad moczarem duszy współczesnej wpatrują się w nas jakieś oczy straszne i nieruchome: oczy kata, czy zwierzęcia, zbrodnia-  
rza – czy kamiennego krwią ufarbowanego bożyszczka?

Rosja! grozi nam swymi lodowymi kłami i do kanibalicznej uczyty zaprasza inne złowrogie cienie. Podejść do niej ufnie, to ze śmiechem szaleńczym Iwana Groźnego poszarpie nas wprzód, nim zapłacze. O walce któż pomyśli, gdy zbroje, tarcze i broń zaczepna – wszystko potrzaskane – i tylko ciało nagie, bezbronne, rzucone pod kosmate lapy, zapachem krwi odurzonego zwierzęcia.<sup>2</sup>

Tak widziana Rosja staje się metonimią bezwzględnej siły – okrutnej, nieludzkiej, na poły demonicznej. W najlepszym razie rozszczępia się w polskich oczach na bezduszne państwo i kulturę pozostającą w opozycji do oficjalnych struktur, na aparat ucisku i cierpiący naród – przyjaciół Moskali uginających się pod ciężarem tego samego jarzma, które dźwigają Polacy. Z właściwą sobie emfazą pisał o tym Miciński w taki sposób:

Rosja jest bratem starszym naszym – jej dusza męczy się szukając bieguna wszechbytu.

My względem niej mamy objawione – jak to, co mówił Cesarz Japoński do swoich żołnierzy:

»Z nieprzyjacielem, który napada ojczyznę Twoją, musisz walczyć – lecz Ty kochasz go, synu Morza i kwitnącej Wiszni«.



Więc przypominam Tobie wraz z Mickiewiczem, Polaku: Ty kochasz mroczną lecz religijną duszę Rosjanina – którym jest Tolstoj, Dostojewski – i ten lud jakoby tysiącletni Włast, zbierający wciąż składki na niezmierną świątynię św. Jana.<sup>3</sup>

Odwołuję się do słów pisarza Młodej Polski, bo to właśnie w literaturze tamtej epoki obraz Rosji komplikował się – jak nigdy dotąd. Pod piórami twórców wczesnej fazy polskiego modernizmu – niekiedy tak różnych jak Adam Szymański i Stanisław Brzozowski – namysł nad Rosją zyskiwał artykulację, której intelektualny i artystyczny rozmach wykraczał daleko poza granice wyznaczone przez dykcję stereotypu i patriotyczny dyskurs. Rosja stawała się kontynentem wyobraźni – dużo rozleglejszym niż obszar narodowych nadziei i politycznych uwarunkowań. Odślaniała swoją wewnętrzną złożoność – dysonansową i dramatyczną. Biorąc się zwłaszcza z ostrego napięcia między doświadczeniem zła, doznaniem jego potęgi, i intensywnością duchowych poszukiwań – w sztuce, w myśli religijnej, w filozofii, w heroizmie zwykłej ludzkiej przyzwoitości, która staje wobec nieludzkiego cierpienia i próbuje być głosem nadziei. To dramatyczne napięcie odzywa się na wiele sposobów – z polskiej perspektywy szczególnie mocno słyhać je było w lekcji Sybiru, którą odebrały wszystkie narody rosyjskiego imperium, ale dostrzegano je również w mniej drastycznych rejestrach: choćby w niezwyklej, niespotykanej na Zachodzie skali i odwadze rozwijających się w Rosji schizmatycznych ruchów religijnych, w mistycznej tradycji i praktyce prawosławia – sięgającej swoimi korzeniami antycznej Grecji, czy w topografii Petersburga – miasta wykutego w skale i w powietrzu, gdzie żywioł rosyjski zderza się z chłodnym ładem

Zachodu, a antyteza kamienia i wody mówi o spotkaniu przeciwstawnych wektorów istnienia.

## 2.

Wiek XX położył się cieniem na młodopolskiej fascynacji tajemnicą „świętej Rusi” i „mrocznej duszy rosyjskiej” – zwróconej w stronę tego, co Wasilij Rozanow określał jako „ciemne oblicze”.<sup>4</sup> Historia zamknęła usta literaturze szukającej dla naszego myślenia o Rosji nowego języka, nowych perspektyw, nowej skali. Na długie dziesięciolecia Rosja znów stała się fantazmatem – uwięzionym w mocnym uścisku stereotypów. Widzieliśmy ją przede wszystkim przez pryzmat realnego komunizmu. Skryła się za fasadą Kraju Rad. Patrzyła na nas oczyma dysydentów. I jednocześnie nie przestała być jedną z tych polskich ran, które – jak chciał Żeromski – rozrywaliśmy i wciąż rozrywamy, by nie zablżyły się „błoną podłości”.<sup>5</sup>

## 3.

Być może dopiero po roku 1989 można było podjąć młodopolską intuicję. Może dopiero po wyjściu z Polski ostatnich rosyjskich żołnierzy Rosja mogła wrócić tutaj z siłą metafory – jako wyzwanie dla wyobraźni i podążającej za nią poszukującej myśli, jako rzeczywista obecność, której siłą jest otwarta perspektywa związanych z nią znaczeń, jako obecność istotna i nieoczywista, warta najwyższej uwagi i rzetelnego namysłu.<sup>6</sup> Czy tak się stało? Czy współcześni polscy pisarze mogą powtórzyć za Adamem Zagajewskim: „Rosja wchodzi w moje myśli / Rosja wchodzi w moje wiersze”? I co dzisiaj takie słowa mogą znaczyć?

## 4.

To poruszające wyznanie poety pochodzi z napisanego pod koniec lat 80' ubiegłego wieku i dedykowanego Josifowi Brodskiemu wiersza *Rosja wchodzi do Polski*, w którym czytamy:

Przez łąki i miedze, przez miasta i lasy  
 idą armie konne i piesze, idą konie,  
 armaty, chłopcy i starzy żołnierze, dzieci,  
 biegną chude charty, sypie się pierze,  
 jadą sanie, kibitki, fiakry, moskwicze,  
 płyną statki, tratwy, pontony,  
 toną łodzie, parowce, łódki z kory,  
 lecą balony, rakiety, bombowce,  
 pociski moździerzy gwizdzą modne arie,  
 słysząc jęki chłostanych i męskie rozkazy,  
 pieśni jadą w powietrzu jak nuty stalowe,  
 ciągną jurty, namioty, napinają się liny  
 i lniane dygoczą w górze chorągwie.<sup>7</sup>

W taki sposób – w wizji poety obejmującej dwa ostatnie stulecia – Rosja przekracza starą granicę „czosnku i cebuli”, granicę oddzielającą ład świata od ciemnego tchnienia żywiołów – niebezpiecznych, agresywnych, niszczycielskich. Raz jeszcze od stepów wieje Azją. Jej oddech niesie ze sobą widmo najazdu Hunów. Ale w wierszu Zagajewskiego wkraczanie Rosji do Polski odbywa się nie tylko – i nie przede wszystkim – za sprawą przemarszu armii, której „świszczą katusze jak lotne komety”.<sup>8</sup> Ta budząca grozę i zachwyty, a zarazem nieodparcie groteskowa defilada jest nie tylko jeszcze jedną odsłoną wielkiej wędrówki ludów – barbarzyńskiej inwazji, która:

gasi światła, pali wielkie ogniska  
w angielskich ogrodach, mąci czyste źródła,  
burzy biblioteki, kościoły, ratusze,  
rozwiesza na niebie szkarłatne sztandary<sup>9</sup>

W tym „żelaznym pochodzie”, przemierzającym „nieczytelne dukty” Polski, w mozolnym marszu wyciskającym „w mchu wilgotnym ślady kopyt, gaśienic i opon”, dostrzec też można – i trzeba – figurę pielgrzymki, sakralny rytuał, rodzaj procesji widm i wyobrażeń, która niesie ze sobą nową formę świata, przynosi i ustanawia nowy sposób istnienia rzeczywistości – przekreślający to, co było i co jest, zrywający – jak pisze Zagajewski – „przyszłość i nadzieję”.<sup>10</sup> To ten dziwny obrzęd sprawia, że polski poeta wypowiada zdania mocne i niepokojące –

Rosja wchodzi w moje życie  
Rosja wchodzi w moje myśli  
Rosja wchodzi w moje wiersze<sup>11</sup>

## 5.

17 września 1939 roku Rosja weszła do Polski i została w niej na długo. W pewnym sensie – pozostaje tutaj do dziś. Jednym ze śladów tej obecności jest bowiem – jak powie Herbert – grób pod wierzbą ofiarowany przez ojczyznę poety żołnierzowi Armii Czerwonej. Myślę o dedykowanym Józefowi Czapskiemu wierszu, który brzmi tak:

Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię najeźdźco  
a droga którą Jaś Małgosia dreptali do szkoły  
Nie rozstąpi się w przepaść

Rzeki nazbyt leniwe nieskore do potopów  
rycerze śpiący w górach będą spali dalej  
więc łatwo wejdiesz nieproszony gościu

Ale synowie ziemi nocą się zgromadzą  
śmieszni karbonariusze spiskowcy wolności  
będą czyścili swoje muzealne bronie  
przysięgali na ptaka i na dwa kolory

A potem tak jak zawsze – luno i wybuchy  
malowani chłopcy bezsenni dowódcy  
plecaki pełne kłęski rude pola chwały  
krzepiąca wiedza że jesteśmy – sami

Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię najeźdźco  
i da ci sążeń ziemi pod wierzbą – i spokój  
by ci co po nas przyjdą uczyli się znowu  
najtrudniejszego kunsztu – odpuszczania win<sup>12</sup>

Trudny kunszt, o którym mówi poeta, rodzi się z pamięci o tym, co kryją w sobie żołnierskie plecaki i „rude pola chwały” – rude od krwi, przesiąknięte kłęską, i mimo to wciąż podpowiadające nam, „że jesteśmy”. Autor *Raportu z oblężonego miasta* pielęgnowanie kunsztu „odpuszczania win” odsyła w nieokreśloną przyszłość. Póki co powierza nam ten „sążen ziemi pod wierzbą”. I zalegającą nad nim ciszę – spokój oczekiwania.

## 6.

Zapomniane żołnierskie mogiły, wojenne cmentarze, których nikt nie odwiedza – są dzisiaj najbardziej może przejmującym śladem tamtego triumfu sowieckiej Rosji. I jest to znak tym



bardziej poruszający, że pod ową wierzbą spoczęli obok siebie – w symboliczny sposób – bezimienny rosyjski żołnierz i polski artysta. Myślę o samobójczej śmierci Witkacego, o jego stanowczych słowach: „To dziś”, wypowiedzianych kilka godzin przed śmiercią – w dzień po wkroczeniu Armii Czerwonej do Polski. Myślę o dramatyzmie polskiego losu wpisanym – znów symbolicznie – w tę śmierć i o jej daremnym, na wskroś polskim heroizmie, który niczego nie ocala. Niczego – prócz godności. Ten wspólny szańczę ziemi, który w ostatecznej perspektywie godzi rozbieżne racje, sprowadza je do wspólnego mianownika, jest nie tylko historycznym świadectwem. Jest też – milczącym pytaniem o „rzeczy oczywiste i wieczne”.<sup>13</sup> Posługuję się sformułowaniem z mowy ku czci Mickiewicza wygłoszonej przed z górą stu laty przez Włodzimierza Sołowjowa, by przypomnieć, że skala pytań, jakie zadają sobie nawzajem Polacy i Rosjanie, wykracza daleko poza krąg historycznych i politycznych uwarunkowań, że są to w jakiejś mierze także pytania o sprawy ostateczne, mieszczące się w duchowym porządku rzeczywistości, i również dlatego – głęboko ludzkie.

## 7.

Polskę i Rosję wiele łączy. I jeszcze więcej dzieli. Wzajemne relacje obu narodów i kultur prowokują do prostych rozstrzygnięć aksjologicznych – w istocie jednak są nieoczywiste i niepokojące. To dlatego trzeba przyglądać się im uważnie, dlatego warto są wnikliwego namysłu. Ich rejestr trudno oszacować. Często dotyczą kwestii, od których wolelibyśmy odwrócić oczy. Niekiedy wieje od nich grozą, która chwyta za gardło i odbiera głos. Wolno może



powiedzieć za Mandelsztamem, że mają w sobie coś z gniazda os, w które musimy włożyć rękę, by dowiedzieć się, wokół czego zostało zbudowane i co rzeczywiście w sobie kryje. Żeby miejsce o podobnej naturze widzieć jasno, trzeba mieć „oczy ostrzejsze od ostrzonej kosy”.<sup>14</sup> Takim okiem obdarzeni bywają poeci. To oni widzą niekiedy –

wskroś źrenicą ostrych os,  
Ostrzących oś globową, oś globową

Widzą coś, co można tylko usłyszeć „przez sen i śmierć na wskroś” – w poruszonym powietrzu pełnym brzęczenia rozeźlonych os. Bo właśnie w tym, co „brzęczą [ ... ] potężne, chytne osy” brzmi wysoki ton, którym „głośniej niż świerszczące lustro dnia, / Skrzypi globowa oś, globowa oś”. Pozostaję w granicach metafory, ponieważ to właśnie jej dykcja najlepiej ujmuje ten surowy rejestr niegojących się pytań i zmaconych odpowiedzi, którymi Polska rozmawia z Rosją. Ta rozmowa trwa nie tylko na kartach historii. Słysząc ją również w ciszy wierszy. Wybrzmiewa w poezji – w oddechu metafory, w rezonansie wyobraźni, w rytmie nawiązań i przywołań. I bywa, że ma w sobie siłę muzycznej repetycji – biegnącej przez czas echolalii, która pozwala wybrzmieć temu, co okryte było milczeniem. Jak choćby wtedy, gdy polski poeta szuka słów dla spraw wciąż nie wypowiedzianych i znajduje je poza granicami swojego języka – w wierszach napisanych po rosyjsku. Zdarza się tak u Jana Polkowskiego, który przełożył i włączył do swoich tomów utwory Giennadija Ajgiego, Fiodora Tiutczewa, Iwana Bunina, Osipa Mandelsztama. W tym geście oddania głosu rosyjskim poetom jest coś poruszająco czystego. Brzmi w nim nuta

bezradności, nuta pokory. Ale też pewność, że słowo raz obudzone nie milknie, że odnajduje swoje miejsce i swój głęboki nurt również poza własną językową ojczyzną – na gruncie obcej mowy. W tomie *Cień* to poczucie odzywa się między innymi w taki sposób –

Jestem teraz w świetlnej pajęczynie  
Jasnej i rudej o czarnych włosach  
Naród mieć musi światło i powietrze  
I chleb i śnieg Elbrusa.

Narodzić się nie mam zupełnie z kim  
A sam ledwo mogę znaleźć –  
Takich kamieni płaczących, przejrzystych  
Na Krymie nie ma ani na Uralu.

Naród mieć musi wiersz tajnie-rodzony  
Żeby go budził do wiecznego życia  
I śpiewem lniano-kasztanowym  
Jak falą czystą obmywał.<sup>15</sup>

W tych zdaniach wziętych od Mandelstama polski poeta szuka czystego słowa – zdolnego pomieścić w sobie i udźwignąć okaleczoną materię istnienia, milczenie świata, niepojętą obecność Boga. Samotność poety staje się w nich samotnością wiersza – czystego jak górskie powietrze, jak woda, której lustro odbija w sobie wygwieżdżoną głębię nieba. Mandelstam pisał w roku 1921:

W nocy myję się tu na dworze.  
Gwiazdy wokół – gwiazdy są wszędzie.  
Promień gwiazdy jak sól na toporze.  
Wody w beczce jest po krawędzie.

Bramę tu się na klucz zamyka.  
 Ziemia tu jest sumiennie surowa.  
 Czy od czystej prawdy ręcznika  
 Będzie jakaś czystsza osnowa?

Gwiazda w beczce jak sól się rozplywa.  
 Zimna woda – czarna, czarniejsza.  
 Śmierć jest czystsza, bieda jest prawdziwa,  
 Ale ziemia jest prawdziwsza i straszniejsza.<sup>16</sup>

Takich wierszy słucha polski poeta. W nich odnajduje muzyczną obecność czegoś, co powinno zostać wypowiedziane, choć rodzi się i trwa w milczeniu – w powiewie wysokiej ciszy, w niesłyszalnym śpiewie rozkwitającego powietrza, w jego żeglownej materii. Polkowski napisze za Mandelsztamem:

Napina słuch czuły żagiel,  
 wzrok rozszerzony pustoszeje,  
 w chóralnej ciszy płyną w górze  
 północnych ptaków głosy nieme.<sup>17</sup>

Ptasiej żegludze przyświadcza niemy głos – znikliwe pismo trzepoczących skrzydeł. Ten zapis biegnie przez niebo tonące w ciemności – bez reszty wypełnione zapierającą dech pustką, która tworzy osnowę wszystkiego, co jest. Powie o niej poeta:

Widzę jak księżyc oddech gubi  
 I niebo martwe jest jak płótno;  
 Twój świat prawdziwy i bolesny  
 Ogarniam sobą cały, pustko!<sup>18</sup>

Zobaczona w taki sposób pustka staje się źródłem istnienia. Jest boskim tchnieniem, w którym zjawia się świat – boleśnie prawdziwy i prawdziwie bolesny. Z oddechu pustki, z jej niestrudzonego milczenia wyprowadzony zostaje również głos poezji – ślad rzeczywistej obecności sprzymierzony z ciszą, utwierdzony w niej niczym nieme nawoływanie. Ale wiersz wybrzmiewa również tam, gdzie pustce nie starcza tchu. Odzywa się, by podtrzymać gasnące istnienie. Za sprawą wiersza trwania świata przychodzi w sukurs „samogłosek trud bezgrzeszny”.<sup>19</sup> W tym trudzie jest czystość pierwszego słowa – wypowiedzianego w idealnej ciszy, na samym początku. Jakby głoski pamiętały inicjalny akord musica mundana. Jakby jego pogłos wciąż trwał pośród słów. To czyste brzmienie odzywa się u Polkowskiego na prawach przywołania, które wkracza tam, gdzie polskim wierszom brakuje słów. W takim rozwiązaniu słycać echo nadziei zwróconej w stronę słowa obdarzonego siłą modlitewnej formuły – umięjącego trwać w śpiewnym napięciu, w cisnącej się na usta inkantacji, która dociera do nas z obszarów obcego języka, z rejestrów innej mowy, i tym samym czystość własnego brzmienia zestraja z czymś, czego nie ma pośród naszych słów, z czymś całkowicie innym i zarazem koniecznym, na wskroś obcym i jednocześnie bliskim. Figurą tego „czystego słowa”, które bierze na siebie „samogłosek trud bezgrzeszny” i przywraca światu jego transcendentny wymiar, może być cerkiewny śpiew – prowadzący na drugą stronę ikony, za próg carskich wrót, w przestrzeń uobecnianą przez ikonostas.

## 8.

Motywy czystego słowa i malowanej słowem ikony zestawia Polkowski w wierszu *Carskie wrota* – zamykającym ostatni z opublikowanych poza cenzurą tomów poety. Utwór poświęco-



ny został „Pamięci Anatolija Marczenki zmarłego w więzieniu w Czystopolu” i w symboliczny sposób domyka ten nurt twórczości autora *Oddychaj głęboko*, w którym ze szczególną siłą odzywa się sprzeciw wobec rzeczywistości realnego socjalizmu i tym samym wobec opresji mającej swoje źródło w komunistycznej Rosji. Poezja Polkowskiego rozpięta jest między polityką i religią – zespała oba bieguny, łączy je w granicach metafory, każe im trwać w zwarciu, w niemilkącym napięciu. Ale polityczny wymiar tych wierszy jest w istocie wymiarem etycznym – głęboko ludzkim. Również ich religijny kontur odsłania na wskroś ludzką perspektywę. Jej granicą jest śmierć – okrutna, bezlitosna, zaborcza. Śmierć kończąca rachunki i zamykająca usta. Ale zarazem to właśnie w śmierci dochodzi do głosu słowo umierające w tym, co stwarza. Słowo całkowicie bezbronne, nagie, огоłocone ze wszystkiego i w tym оголоczeniu wychylające się z martwej litery w stronę czystego brzmienia głosu – czystego jak nuta bólu, samotności, rozpaczy. Takie słowo przekracza próg, który wyobraźni religijnej jawi się jako zmartwychwstanie. W *Carskich wrotach* wygląda to tak –

Czystopol, Czystopol, Czyste Słowo,  
 Boże Pole i Obietnica, zamknięta figura losu.  
 Któż inny śmiałby wymówić spierzchłymi wargami ten suchy wiatr,  
 śnieżny dół, chorągiew drutów.

Mówią usta z popiołu, mówi serce z wapna, mówi glina z głodu:  
 Jasny, Bezczesny, zapomnij o nas.  
 Przejrzysty, Nieogarniony, dotknij nas. *Spasi.*  
*Pamiluj.*

(Skowycz, Rusi)

Oto zesli z połańbionych ścian soborów i niosą w kielichach  
[liturgicznych:  
*swiatyj Siergiej Rodonieżskij* z przestrzeloną potylicą – cynober,  
[purpurę  
i róż,  
zagliodzeni *Kosma, Damian* i *Jakow brat bożij* – żółć, zielenie,  
[lazur, błękit,  
nadzy, zamarnięci *Borys* i *Gleb* – biel i biel i biel we wszystkich  
[jej wcieleniach,  
zatłuczona palkami *swiataja Paraskiewa Piatnica* – czerń,  
bezimienny, bezustny *Nikt* – pędzle.

I doczesne członki Rosji pokrywa całun z jajecznych temper.  
*Teofan Grek* maluje twarz więc znika Moskwa i Smoleńsk.  
*Andriej Rublow* nasycy farbą stopy i dłonie, niknie pod nimi  
[Workuta,  
Archangielsk, Woroneż.  
Więzienny drelich oddaje pędzel *Dionisija* – i nie ma już Tomaska  
[i Nowosybiraska.  
Kuje Wolga srebrne i złote blachy na swoją zgubę.

I są już tylko umęczone kolory, miliony istnień rozpuszczone  
[w białku,  
nie istniejące ciało namalowane na sosnowej desce  
przygniatające Imperium.

Kopcą świece,  
Aniołowie wkładają żałobne pióra.  
Alleluja Rosjo, alleluja  
śmierci.<sup>20</sup>



Ta procesja nadchodzi z tamtej strony śmierci – w asyście cerkiewnego śpiewu przekracza carskie wrota. Idą w niej umarli, a pośród nich „bezustny *Nikt*” – Bóg. Niesione farby okryją całunem ludzką rzeczywistość. Nasz świat zmieniają w ikonę. Odsłonią w nim sakralny porządek. Wyprowadzą na jaw „nieistniejące ciało namalowane na sosnowej desce” – ciało zhańbionej Rosji, martwe ciało Anatolija Marczenki. Lament ust ulepionych z popiołu, wapna i głodu zmieni się w rezurekcyjny śpiew – w czysty głos nadziei, która mówi o istnieniu uwolnionym z pęt śmierci. Takim głosem przemawiają umarłe usta. Marczenko – rosyjski pisarz i dysydent, jedna z ikon ruchu demokratycznego w sowieckiej Rosji – zmarł 8 grudnia 1986 roku w czystopolskim więzieniu po wielotygodniowym strajku głodowym, którego głównym postulatem było uwolnienie wszystkich więźniów sumienia w ZSSR. W chwili śmierci odsiadywał dziesięcioletni wyrok zasądzony w roku 1981 za nazwanie komunistycznego aparatu władzy organizacją przestępczą. Za swoją wolnościową działalność do łagrów i więzień trafiał sześciokrotnie. Droga, którą konsekwentnie podążał przez z górą dwadzieścia lat, miała jasny cel. Była nim wolność. Jednak rzeczywistym kresem i ostatecznym zwieńczeniem tej drogi okazała się śmierć autora *Moich zeznań*. W kilka dni po niej Michaił Gorbaczow zainicjował w Rosji proces zwalniania dysydentów z więzień i obozów. W wierszu polskiego poety ta śmierć staje się zarzewiem słów, które przekraczają milczenie mogił i wyprowadzają stamtąd umarłych. Te słowa oczyszczają rany – opatrują ich „umęczone kolory”. Nasłuchują wypowiedzanych po rosyjsku fraz i układają z nich litanię. Modlą się „spierzchłymi wargami” w miejscu opuszczenia, gdzie milczeniu śmierci wtóruje zimne milczenie świata – „suchy wiatr, / śnieżny dół, chorągiew drutów”. Ale są też

czystym echem pierwszego słowa – biorą na siebie jego ciężar, jego powinność. Mandelsztam ujął to w ten sposób:

Ja już nie dziecko!

Ty, mogiło,

Nie będziesz uczyć garbatego – milcz, milczenie!

Trzeba mówić za wszystkich, ale z taką siłą,

Żeby wargi pękały jak różowa glina

I żeby niebem było twarde podniebienie.<sup>21</sup>

Z taką siłą odzywa się tylko metafora. Jej spojrzenie szuka miejsca odjętego śmierci i dlatego uparcie biegnie w głąb ciemności, wychyla się za krawędź istnienia. W naszej wyobraźni echo takiej metafory zjawia się niekiedy za sprawą rosyjskich wierszy. I dzieje się tak może dlatego, że sama Rosja wciąż jest dla nas metaforą – żywą, bliską, poruszającą.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> O toposie tak rozumianej granicy pisze Janusz A. Drob w szkicu *Stereotypy i przestrzeń. Granica czosnku i cebuli w kulturze europejskiej*, [w:] *Christianitas et cultura Europae. Księga Jubileuszowa Profesora Jerzego Kłoczowskiego*, pod red. H. Gapskiego, Lublin 1998, t. 1, s. 341–346. Wspomniana książka Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego to *Cień ponurego Wschodu. Za kulisami życia rosyjskiego* (Warszawa 1923).

<sup>2</sup> T. Miciński, *Do źródeł polskiej duszy. [Odczyt, wygłoszony w Zakopanem w grudniu 1903 r., w Krakowie w marcu 1904 r.]*, w: idem, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 42.

<sup>3</sup> T. Miciński, *Fundamenty nowej Polski*, w: ibidem, s. 172–173.

<sup>4</sup> Vide: W. Rozanow, *Ciemne oblicze. Metafizyka chrześcijaństwa*, z ros. przeł. H. Paprocki, Warszawa 2006.

<sup>5</sup> Słynna fraza Żeromskiego pochodzi z dramatu *Sułkowski*, gdzie tytułowy bohater powiada, że „Trzeba rozrywać rany polskie, / żeby się nie zablizniły błoną podłości”.

<sup>6</sup> Formułę „rzeczywistej obecności” biorę od George’a Steinera (vide: idem, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997).

<sup>7</sup> A. Zagajewski, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 121.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 121, 122.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>12</sup> Z. Herbert, *17 IX*, w: idem, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 516.

<sup>13</sup> W. Sołowjow, *Mickiewicz (mowa wygłoszona 27 grudnia 1898 podczas obiadu poświęconego pamięci Mickiewicza)*, przeł. G. Przebinda, „Znak” 1985, nr 3, s. 77.

<sup>14</sup> O. Mandelsztam, *Były oczy...*, w: idem, *44 wiersze i kilka fragmentów*, przekład i komentarze J. M. Rymkiewicza, Warszawa 2009, s. 51; wymyki niżej: ibidem.

<sup>15</sup> Utwór opatrzony adnotacją „z Osipa Mandelsztama” jest ogniwem autorskiego tomu: J. Polkowski, *Cień*, Kraków 2010, s. 70 (na podobnej zasadzie – jako autonomiczne elementy struktury tomu – pojawiają się w *Cieniu* trzy inne wiersze Mandelsztama, a w dwóch poprzednich książkach Polkowskiego utwory wspomnianych wyżej poetów języka rosyjskiego). Inne polskie przekłady tego wiersza znaleźć można w: O. Mandelsztam, *Poezje*, wybór, redakcja i posłowie M. Leśniewska, Kraków 1983, s. 483 (przeł. S. Barańczak); O. Mandelsztam, *44 wiersze...*, s. 48.

<sup>16</sup> O. Mandelsztam, *W nocy...*, w: idem, *44 wiersze...*, s. 29.

<sup>17</sup> O. Mandelsztam, *Napina słuch...*, w: J. Polkowski, *Cień...*, s. 67.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> O. Mandelsztam, *Jeszcześ nie umarł...*, w: J. Polkowski, *Cień...*, s. 68.

<sup>20</sup> J. Polkowski, *Drzewa. Wiersze 1983–87*, Kraków 1987, s. 33–34.

<sup>21</sup> O. Mandelsztam, [Urywek ze zniszczonego wiersza] *Ja już nie dziecko!...*, w: idem, *44 wiersze...*, s. 35.

## NOTA

Składające się na książkę teksty w przeważającej części były wcześniej drukowane lub czekają na publikację w czasopismach. Niektóre szkice w niniejszej edycji ukazują się w zmienionej wersji. Oto stosowne zestawienie:

*Przeciw liczmanom (co zostaje z poetyckiego dwudziestolecia)*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 16, s. 30–31.

*Antypoda (cztery notatki o Miłoszu)*, „Dekada Literacka” 2009, nr 4, s. 92–93.

*Julia Hartwig: wyczekujące słowo*, [w:] *Miasto poezji. Lubelskie spotkania literackie*, red. A. Zińczuk, A. Marczuk, Lublin 2009, s. 50.

*Zagajewski: reszta, żal*, „Dwutygodnik” 2010, nr 37 (adres: [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com); publikacja: sierpień 2010).

*Podsiadło: sobą po mapie* [tekst napisany dla „Zeszytów Literackich” – w druku].

*Tomasz Różycki: mapy popiołu (laudacja)*, „Bliza. Gdyński Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 3, s. 168–170.

*Roje niewidzialnych imion [o tomie »Jasne niejasne« Julii Hartwig]*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 228 [29 IX 2010], s. 13.

*Przeskoki, zgłębienia [o tomie »Gubione« Krystyny Miłobędzkiej]*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 50, s. 30–31.

- Polkowski: gest cienia*, „Dwutygodnik” 2010, nr 44 (adres: [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com); publikacja: listopad 2010).
- Wiersze o niczym* [o »Niskich pobudkach« Marcina Świetlickiego], „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 48, s. 42.
- Candida albicans* [o tomie »Święto szparagów« Artura Szlosarka], „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 45, dodatek: „Książki w Tygodniku” 2010, nr 10–11, s. 22–23.
- Siwczyk: lotne pasmanterie (na marginesie dyptyku)* [tekst napisany dla „Tygodnika Powszechnego” – w druku].
- Stany niestabilne poezji* [o poezji Bartosza Konstrata], „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 29, dodatek: „Książki w Tygodniku”, s. 11.
- Zimny pogrzebacz (notatki o »Jedenaście«)*, „Kresy” 2009, nr 3, s. 155–157.
- Trylogia infernalna (notatki o prozie Świetlickiego)*, „Bliza. Gdyński Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 1, s. 82–85.
- [*Zobaczone, przeczytane: Moliere, »Tartuffe albo Szalbierz«*], „Zeszyty Literackie” 2010, z. 2, s. 194–195.
- Rosja jako metafora (uwagi)* [tekst napisany dla „Historyki” – w druku].



Dystrybucja:

Firma Księgarska Jacek Olesiejuk sp. z o.o. S.K.A.  
ul. Poznańska 91  
05-850 Ożarów Mazowiecki

tel.(22) 721 30 00 / 11  
e-mail: [biuro@olesiejuk.pl](mailto:biuro@olesiejuk.pl)  
[www.olesiejuk.pl](http://www.olesiejuk.pl)

M.T.M. Firma Beata Motyl & Marek Motyl  
ul. Zwrotnicza 6  
01-219 Warszawa

Tel/fax (22) 632 83 74  
e-mail: [mtm-motyl@wp.pl](mailto:mtm-motyl@wp.pl)



Wydawnictwo Pasaże

[www.pasaze.com.pl](http://www.pasaze.com.pl)  
e-mail: [biuro@pasaze.com.pl](mailto:biuro@pasaze.com.pl)

## Paweł Próchniak

– historyk literatury, krytyk literacki.

W kręgu jego zainteresowań pozostaje twórczość pisarzy polskiego modernizmu – od Młodej Polski po współczesność, poezja XX wieku oraz literatura najnowsza. Zajmują go przekształcenia w obrębie imaginarium nowoczesności, problematyka mitu i transgresji, egzystencjalny wymiar literatury oraz fundamentalna nieoczywistość związanego z nią sensu.

Autor monografii:

*Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego* (Lublin 2001),

*Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (Lublin 2006),

*Modernizm: ciemny nurt (studia z dziejów poezji)* (Kraków 2011)

oraz książki o literaturze ostatnich dziesięcioleci: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (Kraków 2008).

Pomysłodawca i współorganizator „Miasta Poezji” w Lublinie. Jako krytyk literacki współpracuje między innymi z „Tygodnikiem Powszechnym”, „2Tygodnikiem”, „Blizą”, „Zeszytami Literackimi” oraz TVP Kultura (program „Czytelnia”).

Kieruje Katedrą Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie.



ISBN 978-83-927752-5-6



www.pasaze.com.pl